الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر
- باتنـــــــــــة-

كلية الآداب و العلوم الإنسانية
قسم اللغــة العربية و آدابــها

النقد التطبيقي عند الجاحظ

كتاب الحيوان نموذجا

- دراسة تاريخية وصفية-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد القديم

إعداد الطالب:
زكيــة بجـــة

إشراف الدكتور:
صالـــح لمباركيـة

لجنة المناقشة:
أ.د/ عبـد الســـلام ضيف- أســـتاذ محاضر- جامعة باتنة- رئيســـا
أ.د/ صالـــح لمباركيـــة- أستاذ محاضـر- جامعة باتنة- مقـــررا
أ.د/ أحمـــد جاب الله- أستاذ محاضـــر- جامعة بسكرة- عضوا مناقشا
أ.د/ عبد الرزاق بن السبع- أستاذ محاضر- جامعة باتنة- عضوا مناقشا

السنة الجامعية
1425-1426هـ/2004-2005م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى الرمز العتيق على أبواب المدينة الجديدة...
إلى جدتي.

شكر

إلى الذي أدرك البحث فكرة فرعاه، وقوّمه ووجه مساره،...
إلى الأستاذ المشرف، الدكتور: صالح لمباركية.

مقدمة

يعد النقد التطبيقي من المواضيع التي تناولها النقاد قديما، كممارسة ميدانية غلبت على النقد العربي القديم، كما تناولها كذلك النقاد حديثا، بشيء من التحفظ، وذلك لكون النقد التطبيقي لم يفصل فيه كمصطلح وكمفهوم قائم بذاته؛ لذلك فقد آمن بوجوده كمصطلح فريق بطريقة مباشرة، على اعتبارين: أولهما: يتمثل في تحقيق وضع توازن منطقي، عند انشطار النقد إلى شطرين؛ نقد نظري، ونقد تطبيقي يكوّنان ميدانين خصبين تصطرع فيهما النظريات والحجج، والاعتبار الثاني: هو اعتبار منهجي؛ حيث إن الحياة تنقسم إلى شق نظري يتم على مستواه التقعيد والتخطيط، وشق تطبيقي يتم على مستواه العمل للتأكد من صحة النظريات بالتجريب، وهو شأن كل العلوم بما فيها العلوم الإنسانية.

وفريق آخر رفض الموضوع جملة وتفصيلا، قائلا بأن النقد كله تطبيقي؛ مستندين إلى أن وجود مصطلح النقد التطبيقي يستلزم وجود نقد نظري، هذا الأخير يصطدم ومفهوم النقد كممارسة موضوعها النص، حيث يطرح الإشكال: ما هو موضوع النقد النظري ؟ فإذا كان موضوعه هو التصور أو الفلسفة وليس النص، خرج بذلك هذا النقد المسمى بالنقد النظري من دائرة النقد، ليختلط مع الفلسفة الجمالية، ولا يسمى نقدا إذاك؛ لأن النقد تطبيق وممارسة ميدانية موضوعها النص.

وتزداد صعوبة الموضوع برده إلى عصر الجاحظ؛ حيث إن المسافة الزمنية كبيرة بين عصر تبلور مصطلح النقد التطبيقي خلال القرن التاسع عشر ميلادي، وعصر النقد التطبيقي كممارسة عند الجاحظ خلال القرن الثاني الهجري، وبالمقابل ترد مفارقة زخم كتاب الحيوان بنماذج من النقد التطبيقي، في عصر يفتقر إلى إطار نظري واضح ومحدد للنقد التطبيقي. ذلك كله يتطلب الانطلاق في الدراسة من الوضع في الإطار النظري لتحديد المصطلح وتوضيح مفهومه.

ومن الضروري أن تتم دراسة كل تلك الأطراف في الموضوع، ضمن عنصرين ثقافيين هامين، لتمام تشكيل وعي حقيقي وعلمي بالموضوع، ألا وهما: أولا بالنسبة إلى الغرب، فإن القرن الواحد والعشرين هو قرن العلوم الإنسانية، والعودة إلى الذات، ثانيا: بالنسبة إلى العرب، فإن الغالب هو أن القرن الواحد والعشرين مازال قرن الانبهار بالغرب، والبعد عن الذات.

إذن، إزاء وجود فريقين متعارضين في قبول ورفض الموضوع، وعلى بعد المسافة الزمنية الفاصلة بين تشكل المصطلح ووجوده كممارسة في التراث العربي القديم، وعند الجاحظ خاصة، وتحت مظلة ثقافة الغرب العائدة إلى ذاتنا، بينما نقاد العرب ما يزالون يلهثون وراء مراحل وأساليب تجاوزها الغرب نفسه، وفي خضم هذه المتناقضات تتجلى أهمية الموضوع وخطورة الطرح، وصعوبة التوجيه.

وكان مع ذلك كله من البديهيات الانطلاق في البحث من أرضية صلبة، فوضعت لنفسي قاعدة أساسية، انطلاقا من الرأي القائم حول ثراء وزخم التراث النقدي العربي نظرا وتطبيقا، كواقع حقيقي يمكن الإفادة منه في كل عصر، في حين تلهث الحداثة العربية وراء النموذج الغربي؛ فكان بذلك تصوري العملي للموضوع، أن الدراسة ليست وقفة للبكاء على الأطلال، وإنما هي قراءة واعية للخلل الحاصل، الذي جعلنا نلهث وراء الغرب؛ وهي أيضا وقفة لمراجعة الذات، من خلال مساءلةٍ نصية صريحة أحيانا ومكنية أخرى، حول حالة التردي التي آلت إليها الحركة النقدية العربية في عصرنا.

من خلال هذه الأرضية الثقافية، وضمن هذه السلسلة الزمنية التي تبدو أوصالها متقطعة، بين ماض مزدهر وحاضر مغترب، فكريا وثقافيا اتجاه الغرب، اخترت بحثي هذا كمحاولة أخرى لردأ الصدع، وإعادة بناء الرابطة الزمنية؛ حيث تتجلى أهمية الموضوع في تخفيف حالة الانبهار الشديد بالمفاهيم والمصطلحات الغربية، وتأكيد علاقة الإبداع والازدهار بالذات، وحريتها، وفي الكشف عن غلط من ينشد التطور خارج مقومات الذات، فكل تطور قسري، هو عودة إلى الوراء، وتضييع للوقت، بينما كل عودة إلى الأنا واعتزاز بطاقة الذات، هو انبثاق حقيقي نحو النمو والرقي.

وقبل الخوض في كل ذلك، لابد من إزاحة الستار عن التراث النقدي العربي، وتقديمه في صورته الحقيقية المعبرة عن كيانه وخصائصه، فالنقد العربي القديم كان دائم الارتباط ببيئته، واعيا بوجوده، لذلك جاء في أغلبه نقدا تطبيقيا، وحتى ما يصاغ من قواعد ونظريات نقدية، كان لا يتم إلا بعد عرض تطبيقي وافي. ومن أهم الدراسات النقدية القديمة، التي اعتمدت عليها، كتاب

(البيان والتبيين) للجاحظ، وكتابي (أسرار البلاغة في علم البيان)، و(دلائل الإعجاز في علم المعاني) لعبد القاهر الجرجاني.

أما الدراسات الحديثة، فأهم مرجع اعتمدت عليه، كان رسالة الماجستير التي قدمها الأستاذ: أحمد رحماني، والموسومة بـ: "النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري". إضافة إلى دراسة صابر عبد الدايم الموسومة بـ: "شعراء وتجارب، نحو منهج تكاملي في النقد التطبيقي". وكتب أخرى تناولت في ثناياها النقد التطبيقي مثل: (النقد المنهجي عند العرب) لمحمد مندور، وكتاب: (المرايا المقعرة) لعبد العزيز حمودة، وكتاب (التفكير البلاغي عند العرب –أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري) لحمادي صمود.

وعلى قلة الدراسات التي تناولت النقد التطبيقي عند الجاحظ، حيث إن أغلب ما تحصلت عليه في هذا الإطار كان ضمن ثنايا كتب النقد عامة، باستثناء كتاب: (نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي) لمحمد بن عبد الغني المصري، فقد حاولت قدر جهدي ووفق ما يقتضيه البحث، أن أجمع شتات النقد التطبيقي عند الجاحظ، لا على سبيل الإحصاء، وإنما على سبيل طرح النموذج التراثي العربي، في إطار مواجهة ثقافة السلبية، والاتكال على الغرب. وجاء البحث في ثلاثة فصول، تسبقها مقدمة ومدخل، وانتهى بخاتمة لخصت نتائجه، وكان المنهج الأنسب لهذه الدراسة هو المنهج التاريخي الوصفي.

بدأ البحث بمدخل ضم مفاهيم ثلاثة هي: الاعتزال، وعلم الكلام، والنقد؛ حيث بيّن دور الدين الإسلامي في تحرير العقل والفكر، وكان مذهب الاعتزال وما جاء به من مناظرات عقلية، تجلت في علم الكلام دليلا على فك أغلال العقل، ثم وضح دور كل ذلك في تطوير وتغذية النقد الأدبي؛ لأن المنطلق في النقد كان الدراسات الإعجازية للقرآن الكريم، كل ذلك في شكل مبسط ومتسلسل، بالانطلاق من المعنى اللغوي، والمفهوم الاصطلاحي. وخلص المدخل إلى التقسيم المنطقي للنقد، إلى نقد نظري ونقد تطبيقي، إذ بضدها تتضح الأشياء، وبيّن العلاقة الوطيدة بينهما، والتي صعبت انفصالهما عن بعضهما البعض.

والفصل الأول؛ يشتمل على عنوانين بارزين هما: النقد التطبيقي العربي القديم، والنقد التطبيقي الحديث؛ حيث في النقد التطبيقي العربي القديم، توقف عند مرحلة أوج رقي النقد

التطبيقي العربي، من خلال نماذج تطبيقية جمعت بين الاتجاه البلاغي والاتجاه الأسلوبي. أما في دراساته للنقد التطبيقي الحديث، فقد شهد تراجع النقد التطبيقي العربي، بل خموله منذ القرن الخامس الهجري، في مقابل ريادة النقد الغربي، كما سجل المحاولات البارزة للعودة إلى الذات المبدعة، في الثقافة العربية، من خلال التأويل الثقافي.

أما الفصل الثاني؛ فقد تناول المبدأ الأساسي في فكر الجاحظ وأدبه ونقده، وهو مبدأ العالم الصغير سليل العالم الكبير، ثم أردف ذلك بجملة من القضايا الهامة، التي نظّر لها الجاحظ في كتاب الحيوان.

أما الفصل الثالث؛ فقد تتبع أهم مواضع النقد التطبيقي عند الجاحظ، في كتاب الحيوان، من خلال جملة من القضايا النقدية، لتكون النهاية عود على بدء، من خلال منهج النقد الأسطوري عند الجاحظ، والذي مثل شكلا من القراءة الواعية لواقع الحياة العربية، ضمن مفهوم العالم الصغير،والعالم الكبير.

وانتهى البحث بخاتمة بينت النتائج التي توصل إليها سواء ما جاء في المقدمة كأرضية لبناء البحث أم ما تضمنته الفصول الثلاثة من بيان وجود النقد النظري والنقد التطبيقي عند الجاحظ، والعلاقة الوطيدة بينهما، والتي ما انفكت تبرز وتتأكد في غير ما موضع؛ كنظرية العالم الصغير سليل العالم الكبير، التي غدت مبدءا قائما في كل نقد الجاحظ النظري، ومنسحبة كذلك على نقده التطبيقي كنظام وعي قائم على الشاهد والمثل.

وهذا البحث، محاولة أولا وقبل كل شيء، للوضع في إطار الصورة الحقيقية لوجود النقد التطبيقي، وزخم الدراسات النقدية قديما وحديثا، بالنقد التطبيقي، إلى جانب كونه مصباحا منيرا، يمثل أيضا عقبة تنظيمية على مستوى الفكر، لأن النقد العربي القديم زخر بالنقد التطبيقي كممارسة دون توضيح للمصطلح في حد ذاته، أما النقد العربي الحديث، فهو متوتر بين القول بعدم وجود النقد التطبيقي كمصطلح وبين ممارسة النقد التطبيقي؛ والتوضيح في هذه القضية يقودنا إلى اكتشاف قفزة من القفزات التي عودنا بها نقدنا العربي الحديث، حيث قفز عن إدراك النقد التطبيقي ووضعه في إطاره الصحيح، بتفريقه عن النقد النظري، إلى حلبة الممارسة التطبيقية،

فبقي التنظير والتطبيق متباعدان مشتتان، وهذا شبيه بوصول نقد البنوية قبل البنوية إلى الثقافة العربية.

فكان هاجس انفلات زمام هذه المفارقة، التي كانت الخيط الرابط لعناصر البحث، هو أهم صعوبة واجهتها في بحثي، إضافة إلى مشقة قلة الدراسات التي تناولت النقد التطبيقي عند الجاحظ، ما ألزمني بذل جملة من الاجتهادات الخاصة، التي أتخوف من الخطأ فيها. ويعود الفضل في تجاوز هاتين العقبتينن ومصاعب أخرى إلى توجيهات الأستاذ المشرف، الدكتور: صالح لمباركية، وجهده المتواصل في توجيه البحث وتصحيح مساره، بفضل النصائح الموضوعية والعلمية، فأشكره جزيل الشكر على ما بذله من جهد في سبيل إخراج هذا البحث إلى الوجود.

مدخل

- الاعتـــــــــزال.
- علم الكلام.
- النقـــــــــد

«لعمري إن العيون لتخطئ، وإن الحواس لتكذب، وما الحكم القاطع إلا للذهن، وما الاستبانة الصحيحة إلا للعقل» [1].

---

[1]- الجاحظ، التربيع والتدوير (رسائل الجاحظ)، 58/3، المعاش والمعاد، 91/1، ضمن كتاب: الإنسان والعقل للدكتور نايف معروف سبيرد الرشال، بيروت، ط1، 1995، ص54.

1- الاعتـــزال:

1- مفهـــوم الاعتـــزال:

شكل تيار الاعتزال نقطة تحول كبرى في الفكر الإسلامي على مستوى التوجه العقلي للأمة، فكان ذا تأثير كبير، تغلغل في جميع الميادين، وامتد إلى كل الأمصار، بل وتواصل عبر أزمنة الأمة المختلفة. ولأن الأدب أحد أهم الميادين الحيوية، القابلة للتأثر، وكذلك النقد بحكم ارتباطه بالأدب، فإن موضوعنا يستدعي هذه الوقفة مع الاعتزال نبدؤها بالدلالة اللغوية.

1-1-1- الاعتزال لغـــة:

نتوقف هنا عند الدلالة المعجمية للفظة الاعتزال، بالاعتماد على ثلاثة معاجم هي: لسان العرب والصحاح والقاموس المحيط، محاولين الكشف عن الدلالات المشتركة ونقاط الاختلاف إن وجدت.

جاء في لسان العرب: «عَزَلَ الشيْءَ يَعْزِلُهُ عَزْلاً، وَعَزَلَهُ فَاعْتَزَلَ وَانْعَزَلَ وَتَعَزلَ: نحاه جانبا فتنحى. وقوله تعالى: إِنَّهُمْ عَنِ السَّمْعِ لَمَعزُولُونَ [2]؛ معناه أنهم لما رُموا بالنجوم منعوا من السمع. واعتزل الشيء وَتَعَزلَهُ،... تنحى عنه. وقوله تعالى: وَإِنْ لَمْ تُؤْمِنُوا لِي فَاعْتَزِلُون [3]؛ أراد إن لم تؤمنوا بي فلا تكونوا عليّ ولا معي» [4]، فابن منظور يؤكد دلالة التنحية.

والعلامة الجوهري يقول في الصحاح: «... والأعزل الذي لا سلاح معه. وقوم عُزْلٌ وعِزْلانٌ، وعُزلٌ بالتشديد... والأَعَزَل سحاب لا مطر فيه... وعزله أي أفرزه،... وعزله عن العمل؛ أي نحاه عنه فعُزِل» [5]، فيضيف إلى دلالة التنحية، دلالة الفرز، هذه الثانية (أي دلالة

---

[2]- سورة الشعراء، الآية 212.

[3]- سورة الدخان، الآية 21.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994، باب اللام، ص440.

[5]- الجوهري، الصحاح في اللغة والعلوم، تقديم: عبد الله العلايلي، دار الحضارة العربية، بيروت، ط1، 1974، مـج2، ص110.

الفرز)، التي تحيل على الأولى (دلالة التنحية)؛ لأن الفرز يهدف إلى تنحية شيء عن شيء آخر، كما أن التنحية لا تتم اعتباطا، بل تفرض مبدئيا عملية فرز مسبقة.

فإذا ذهبنا إلى المحيط، نلتقي الفيروزآبادي، ضمن باب العين يورد ما يلي: «عَزَلَهُ يَعْزِلُهُ وَعَزلَه فَاعْتَزَلَ وَانْعَزَلَ وَتَعَزلَ: نحاه جانبا فتنحى،... والمِعْزَالُ: الراعي المنفرد، والنازل ناحية من السفر، ومن لا رمح معه، ج معازيل، وَتَعَازَلُوا: انعـزل بعضهم على بعض،... والأَعْزَلُ: ... سحـاب لا مطر فيه،...»[6]؛ فهـو يورد مصطـلح الاعتزال -كذلك- ضمن دلالة التنحية، مضيفا إليها دلالة التفرد، وما الراعي المنفرد إلا متنحيا عن جماعة.

ونلاحظ أن الكلمات: تنحية، فرز، تفرد، تنتمي كلها إلى حقل دلالي واحد، يمكن تسميته بحقل التميز، فهل كان تيار الاعتزال كذلك متميزا، هذا ما سنعرفه باستعراض مفهوم الاعتزال اصطلاحا.

2-1-1 - الاعتزال اصطلاحا:

سنرى هنا إذا ما كان مفهوم الاعتزال اصطلاحا يتوافق مع الدلالة اللغوية. يقول ابن منظور: «وقوم من القدرية يلقبون المعتزلة؛ زعموا أنهم اعتزلوا فئتي الضلالة عندهم، يعنون أهل السنة والجماعة والخوارج، الذين يستعرضون الناس قتلا» [7]، فأولئك القوم امتازوا وتميزوا بالحياد إثر وقوع النزاع والقتل.

ويؤكد أحمد أمين هذا الحياد قائلا: «إن بالرجوع إلى كثير من كتب التاريخ نرى أن كلمة اعتزل ومعتزلة واعتزال استعملت كثيرا في صدر الإسلام في معنى خاص، هو أن يرى الرجل فئتين متقاتلتين أو متنازعتين ثم هو لا يقتنع برأي إحداهما، ولا يريد أن يدخل في القتال والنزاع بينهما؛ لأنه لم يكون له رأيا، أو رأى كليهما غير محق، من ذلك ما نراه من إطلاق المؤرخين هذه الكلمة كثيرا على الطائفة التي لم تشترك في القتال بين علي وعائشة في حرب

---

[6]- الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، ط5، 1996، ص1333.

[7]- ابن منظور، لسان العرب، باب اللام، ص440.

الجمل، وعلى الذين لم يدخلوا في الـ اع بين علي ومعاوية» [8]؛ فالاعتزال يمثل موقفا حياديا [*]، متميزا ناتجا عن نظرة عقلية متفحصة.

والمعتزلـة اتخذوا موقفا وسطيا من الـ اع الذي دار حول مرتكب الكبيرة قائلين «بأن مرتكب الكبيرة في الدنيا في المـ لة بين المـ لتين، لا مؤمن ولا كافر، وفي الآخرة مخلد في النار» [9]؛ لأنم يقولون بحرية الإنسان في خلق أفعاله ومسؤوليته عليها أمام الإرادة الإلهية العادلة [*]. و«هذا الانحياز للعقل عند المعتزلة يتناسب مع العدل الإلهي»[10]، ويحقق حالة التوازن الصحية أمام طرفي الإفراط والتفريط.

وبذلك يكون التميز والتمايز عن طرفين متناقضتين، إثر تركيز كبير على العقل، وتقليب الأمور مرات ومرات قبل الانحياز إلى أي طرف، واستبعادا للميول العاطفية. فتتوافق إذاك الدلالة الاصطلاحية مع الدلالة اللغوية، وتلتقيان في نقطة تجمعهما هي العقل؛ حيث إن تنحية شيء وفرزه، أو التفرد في موقف معين متميز بالموضوعية لا يمكن تحققها إلا بإعمال العقل.

2-1 - تسميـة الاعتـزال:

شاع لدى غالبية القراء والدارسين، وحتى المتخصصين منهم ارتباط تسمية المعتزلة بحادثة اعتزال واصل بن عطاء لمجلس شيخه الحسن البصري إثر الخلاف الذي وقع بينهما حول مرتكب الكبيرة. فإلى أي مدى يصمد هذا التبرير ؟

مما لا شك فيه أن المذاهب الكبرى فكرية أو أدبية –أو غير ذلك- والتي كان لها دور هام في تاريخ الإنسانية، في أي مكان كانت، ترتبط دائما بالأحداث الكبيرة مثلهـا، هذا من جهة،

---

[8]- أحمد أمين، فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط11، 1975، ص290.

[*]- فالاعتزال سياسيا شبية بحركة عدم الانحياز خلال الحرب الباردة.

[9]- ناصر بن عبد الكريم العقل، مقدمات في الأهواء والافتراق والبدع، دار الوطن، ط3، 1417هـ، ص98.

[*]- « إن الإنسان حر في تصرفاته ومسؤول عن أفعاله، فهو ليس لعبة للقدر كما يدعي بعضهم وليس كذلك أداة مسخرة للإرادة الإلهية؛ إذ الإرادة الإلهية هذه لا تظلم الإنسان في شيء... ». ينظر: أبو عمران الشيخ، "مشكلة الحرية الإنسانية في فلسفة المعتزلة"، رسالة لنيل دكتوراه دولة، الجزائر، (ملخص)، ضمن مجلة الأصالة، ع 38، السنة الخامـسة، شوال 1396هـ/ أكتوبر 1976م، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، ص153.

[10]- علي خميس، استراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، جريدة الوطن، 2 ديسمبر 2003، قطر، ص2.

ومن جهة ثانية، فإنا تمتد عبر التاريخ الماضي، ضاربة بجذورهـا في الأعماق؛ فهي لا تنبثق مصادفة من عدم، بل تكون نتيجة تبلور وتشكل منطقـي معقول. و«انتقال واصل أو عمر بن عبيد من حلقة في المسجد إلى أخرى ليس بالأمر الهام الذي يصح أن تلقب به فرقة»[11]. فما واصل بن عطاء أو عمر بن عبيد إلا تلميذا ككـل التلاميذ في نهاية الأمر، وما الانتقال إلا ردة فعل ناشئة عن اختلاف هو كثـير في تلك الفترة وخاصة حول مرتكب الكبيرة، هذا من ناحية أولى.

ومن ناحية ثانية، فإن «اختلاف الرواة في الرواية، فبعضهم ينسب حادثة الانفصال إلى عمر بن عبيد، وبعضهم ينسبها إلى واصل، وبعضهم ينسب هذه التسمية إلى الحسن البصري [حين قال: «اعتزل عنا واصل»][*]، وبعضهم ينسبها إلى قتادة»[12]. مما يفتح باب الشك على مصراعيه في الرواية جملة وتفصيلا، ولا يستقيم أن ترد تسمية مذهب كبير كالمعتزلة إلى رواية غير موثوق بها.

ومن ناحية ثالثة فـ «كثيرا من الكتب تتكلم عن شخص فتقول: إنه «كان يقول بالاعتزال، أو هو من أهل الاعتزال»، وهذا يدل على أن اسم الاعتزال مذهب ذو مبادئ ومعنى من المعاني لا حركة جسمية»[13]. وهذا الذي يستقيم مع ما لمذهب الاعتزال من نفوذ وتأثير واتساع.

ومما يؤكد ذلك أيضا، كون «هذه الكلمة سميت بها فئة خاصة قبل مدرسة الحسن البصري بنحو مائة عام، وإن إطلاقها على مدرسة واصل بن عطاء، وعمر بن عبيد كان إحياء للاسم القديم لا ابتكارا له،... إن هذا الاسم -وهو الاعتزال- أطلق على الذين لم ينغمسوا في حرب الجمل ولم يشتركوا في وقعة صفين»[14]، ويصح إذن القول إن المعتزلة فئتين أولى وثانية.

---

[11]- أحمد أمين، فجر الإسلام، ص288.

[*]- ينظر: أحمد محمود صبحي، في علم الكلام، دار النهضة العربية، بيروت، ط5، 1985، ج1، ص106.

[12]- أحمد أمين، فجر الإسلام، ص288.

[13]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

[14]- المرجع نفسه، ص290.

حيث تمتد الفئتان زمانيا، وتلتقيان فكريا؛ فالفئة المعتزلة الأولى، مثلها «الذين اعتزلوا الطائفتيـن المتقاتلتين أعني عليا وعائشة وطلحة والزبير أولا، ثم عليا ومعاوية ثانية...» [15]، وفئة المعتزلة الثانية هي «التي رأت أن ليس حقا ما عليه الخوارج من تكفير وحرب وقتال، وما عليه المرجئة من لين وتسامح» [16]؛ وجسدت الأولى تميز الموقف في الخلاف حول قضية الإمامة[*]، في حين جسدت الفئة الثانية تميز الموقف في الخلاف حول قضية مرتكب الكبيرة [**].

كذلك أفاد الكشف[***] والتنقيب الحديث عن فكر المعتزلة وإعادة قراءة مكنوناته أن «مع ذيوع هذه الواقعة (وهي اعتزال واصل مجلس شيخه) في تفسير نشأة المعتزلة فإن الأبحاث الحديثة لا تجد فيها مسوغا معقولا»؛ فأفق المعتزلة أرحب من أن يضيق إلى ذلك المسوغ البسيط.

هذا كله يؤكد هشاشة التبرير المتعارف عليه، فحتى لو صحت حادثة التحول كما رويت، فإنا لا تعدو أن تكون رمزا للتنحي والتمايز؛ إذ من غير المعقول أن ترتبط تسمية أكبر الفرق الإسلامية وأكثرها تأثيرا على الساحة الفكرية بحادثة انتقال واصل أو غيره من سارية إلى سارية، والقول المقبول هو إن المعتزلة مذهب ذاهب الامتداد في التراث الإسلامي، ضارب بجذوره في عمق التحولات الفكرية والسياسية الكبرى الحاسمة.

3-1 - تاريخ ومكان ظهور الاعتزال:

عند استعراضنا لتسمية الاعتزال وتتبع نشأتنا، وجدنا أنا ذات بعد تواصلي ممتد في التراث وليست ابتداعا. وما يهمنا هنا ليس الاسم (أي الاعتزال)، كلفظة بل كمذهب

---

[15] - المرجع السابق، ص291.

[16] - المرجع نفسه، ص295.

[*] - «والخوارج أول مـن أثار في الفكر الإسلامي مشكلة الإمامة، مدى وجوبا سمعا وعقلا، أم لا تجب، وهل في قريش أم في غيرهم....». ينظر: أحمد محمود صبحي، في علم الكلام، ج1، ص33.

[**] -حيث قالت المعتزلة بالم لة بين الم لتين «وبذا الموقف عارضت المعتزلة استبداد الأمويين الذين زعموا أن سلطتهم مصدرها الإرادة الإلهية مع أنم اشتهروا بالظلم والطغيان...» . ولمزيد من المعلومات ينظر: أحمد محمود صبحي، في علم الكلام، ص32 وما بعدها.

[***] - «وظلت كـتب خصومهم (أي خصوم المعتزلة) –لمدة طويـلة- المصدر لمعرفة الاعتزال... إلى أن اكتشف الباحثون مخطوطات هامة للمعتزلة في عصرنا هذا أهمها المخطوطات المكتشفة باليمن والتي شرع في طبعها ونشرها منذ سنة 1962...». ينظر: أبو عمران الشيخ: "مشكلة الحرية الإنسانية في فلسفة المعتزلة"، مجلة الأصالة، ع 38، ص154.

قائم له أتباعه، وله كيانه المعترف به كوجود فعال على الساحة الفكرية، وإذا كان من غير المعقول قبول حادثة اعتزال واصل –إن صحت- في تبرير تسمية الاعتزال، فإنه من الممكن أن نأخذها كمرجع تأسيسي لتاريخ ظهور المعتزلة، «ولو صحت هذه الحادثة فإننا تكون قد وقعت بين عامي 100، 110هـ» [17]، ويمكن القول إذاك إن تاريخ ظهور الاعتزال هو بداية القرن الثاني الهجري، وبالضبط في الفترة بين 100و 110هـ.

هذا طبعا على اعتبار الانبثاق التأسيسي لنشأة بارزة كتيار فكري واضح المعالم، ومتميز في آرائه عما كان سائدا، أما إذا أردنا تقصي فترة الريادة، فإن تعاليم المعتزلة لم تبلغ «مبلغـها من الانتشار والقوة إلا في العصر العباسي الأول، وخاصة في عهد المأمون (198هـ، 218هـ)، الذي عمل على عقد مجالس للمناظرة [*] بقصره، وأباح للمتناظرين الكلام في مختلف الموضوعات» [18]، مما يسمح بانتشار أفكار المعتزلة.

أما فيما يتعلق بمكان ظهور حركة الاعتزال، يقول أحمد أمين: «وقد اختلف الباحثون في منبع هذه الحركة: هل هو العراق أو الشام ؟ فيذهب بعضهم إلى أن العراق منبع ذلك، بـدليل أن هذه الحركة تكونت حول الحسن البصري، وهو يسكن البصرة،...» [19]، وكون البصرة آنذاك كانت إحدى أكبر الحواضر العلمية والفكرية، فإنْ تنشأ فيها أكبر الفرق الإسلامية فذلك أمر طبيعي.

والرأي الثاني يرى نشأة الاعتزال في دمشق، يقول أحمد أمين: «ويذهب آخرون إلى أن الحركة ظهرت في دمشق متأثرة بمن كان يخدم من النصارى في بيت الخلفاء كيحي الدمشقي

---

[17] - أحمد محمود صبحي، في علم الكلام، ج1، ص106.

[*] - «وكان المأمون يرى أن مجالس المناظرة تساعد على إزالة أسباب الخلاف بين العلماء». ينظر: حسن إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ط7، 1964، ص159.

[18] -أحمد أمين، فجر الإسلام، ص286.

[19] - المرجع نفسه، الصفحة ذاتا.

»[**] [20]؛ لأن المعتزلة تقول بحرية الإنسان في خلق أفعاله، وكذلك النصارى يقولون بذلك، مما يجعل احتمال تأثر المعتزلة بالمسيحية واردا.

ونلاحظ أن الرأيين لا يخرجان عن القول بأن مكان النشأة هو البصرة (أي العراق)، أو دمشق (أي الشام)، وبحكم تجاور العراق والشام جغرافيا، فإن عملية التأثر والتأثر بينهما سهلة وسرعة، «وعلى كل حال، فإنا نرى أن القول في القضاء والقدر سال سيله في العراق والشام في هذا العصر، ومن العسير تعيين أسبقهما، وقد قال ابن تيميـة: إن أكثر الخوض في القدر كان بالبصرة والشام وبعضه في المدينة» [21]، مما يجعلنا نقول إن منشأ الاعتزال كان بالبصرة والشام.

وبديهي أن مكان النشأة له علاقة مباشرة بتاريخ النشأة، وإذا كان تاريخ النشأة هو العصر العباسي الأول، فإن مكان النشأة هو الذي شهد أكبر نشاط فكري، وأكثر حركة علمية، في تلك الفترة (أي العصر العباسي الأول)، وبالتالي فهما حاضرتا البصرة ودمشق؛ وحيث إنهما متجاورتان مكانيا، فإنه من الصعب تحديد أسبقية إحداهما على الأخرى، في احتضان أفكار المعتزلة، هذه الأخيرة التي وجدت في كل من البصرة ودمشق تربتها المناسبة للنمو.

2- علم الكـلام:

2-1- مفهـومه:

علم الكلام قرين مذهب الاعتزال وملازم له، إنه الناطق الرسمي باسم مذهب الاعتزال، وهو الجعبة التي تصب فيها أفكار الاعتزال؛ فحيثما كان الاعتزال يكون علم الكلام، ولذلك فإن وقفنا مع مذهب الاعتزال لا تكتمل إلا بوقفة أخرى مع علم الكلام ونبدؤها بالدلالة المعجمية.

2-1-1- مفهوم كل من العلم والكلام لغـة:

2.1.1.1- العلم لغة: في باب اللام، ضمن لسان العرب، جاء ما يلي: «عَلِمَ بالشيء: شعر به. يقال: ما علمتُ بخبر قدومه أي ما شعرت... وعَلَمَهُ يَعْلُمُهُ وَيَعْلُمُهُ عَلْمًا: وَسَمَهُ...

[**]-هو يوحنا الدمشقي، يقول إن أصل فكرة خصوم الأمويين هي المسيحية التي تقول بالحرية (مبدأ الاختيار). ينظر: أحمد محمود صبحي، في علم الكلام، ج1، ص35.

[20]- أحمد أمين، فجر الإسلام، ص286.

[21]- المرجع السابق، الصفحة ذاتا.

وَمَعْلَمُ الطريق دلالته» [22]. فالجذر "عَلِمَ" عند ابن منظور مرتبط بدلالتين بارزتين هما: دلالة الشعور، ودلالة الوسم؛ وما الوسـم لشيء إلا لإبرازه، وتمكين الشعور به.

2-1-1-2- الكلام لغــة: ارتبطت لفظة "كَلَمَ" بدلالة الجرح، يقول ابن منظور: «الكَلْمُ الجُرح، والجمع كُلُومٌ وكِلامٌ،... وكَلَمَهُ يَكْلُمُهُ كَلْمًا، وكَلَمَهُ كَلْمًا: جرحه، وأنا كَالِمٌ، ورجل مكلوم وكليم،...» [23]. ونجد الفيروزآبادي، يقول: «والكَلْمُ: الجرح، ج: كُلُومٌ وكِلامٌ، وكَلَمه يكْلُمه وكَلَّمَهُ: جرحه، فهو مَكْلُومٌ وكَلِيمٌ» [24].

2-1-2- مفهوم علم الكلام اصطلاحا:

حرر الإسلام العقل من الخرافات، وفسح أمامه مجال التفكير، كما أدى التأثر بثقافات أخرى، خاصة الثقافة اليونانية إلى تبلور علوم مختلفة، كعلم الحديث، والفقه، وظهر علم الكلام مع المعتزلة، وعلم الكلام هو العلم «الذي يبحث في أصول الدين بينما يبحث الفقه في فروعه [*]» [25]، والأصول هي العقائد، فموضوع علم الكلام «يتعلق بنصرة كل ما جاء به الدين من العقائد، وتفنيد كل ما خالفه بالأدلة العقلية» [26]، إنه موكل بحراسة العقيدة الإسلامية، والدفاع عنها أمام الخصوم.

2-2- تسمية علم الكلام:

في شأن تفسير تسمية علم الكلام، نجد ثلاثة أقوال مختلفة؛ يقول الإيجـي: «وإنما سمي الكلام إما لأنه بإزاء المنطق للفلاسفة، وإما لأن أبوابه عنونت أولا بالكلام في كذا، أو لأن مسألة

---

[22]-ابن منظور، لسان العرب، باب الميم، ص420.

[23]- المصدر السابق، الباب ذاته، ص525.

[24]-الفيروزآبادي، القاموس المحيط، باب الكاف، ص1491.

[*]- أما الفرق بين علم الكلام والفلسفة فهو أن «المتكلم يعتقد ثم يستدل. أما الفيلسوف فيستدل ثم يعتقد». ينظر: أحمد محمود صبحي، في علم الكلام، ج1، ص17، 18.

[25]- المرجع نفسه، ص17.

[26]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

الكلام أشهر أجزائه حتى كثر فيه التشاجر،... أو لأنه يورث قدرة على الشرعيات مع الخصم» [27]. هذه آراء ثلاثة أوردها الإيجي، فماذا سيكون رد أحمد محمود صبحي ؟

في رده على الرأي الأول (وهو مقابلة علم الكلام بعلم المنطق)، يرى أحمد صبحي أن «عبارة الإيجي تفيد أن المتكلمين أرادوا مقابلة علم الكلام بالمنطق، فكما أن الأخير يمكّن الفيلسوف من الاستدلال، فكذلك علم الكلام يورّث صاحبه قدرة على الكلام، ولذا خصه المتكلمون بهذا الاسم» [28]، فهو يرد التسمية إلى علماء الكلام أنفسهم.

ورغم ذلك التوافق بين علم الكلام والمنطق، فإن أحمد صبحي برده التسمية إلى علماء الكلام الأوائل، وقصرها عليهم، يعود فيعترض على هذا الرأي قائلا: «إن المعتزلة وشيخهم واصل بن عطاء [*]، هم أول من فتق الحديث في علم الكلام، ولا تدل أسماء كتبه وأقواله أنه استخدم هذا اللفظ كاسم لعلم متمايز» [29]، يمكنه أن يقابل علما متمايزا كالمنطق، ولكن المقابلة السابقة بينهما تبقى قائمة، لما بينهما من تشابه، خاصة مع المتكلمين المتأخرين كالغزالي[**]؛ حيث اختلط المنطق بعلم الكلام.

وأما تعليل تسمية علم الكلام، بأن أبوابه عنونت أولا بالكلام في كذا، «فليس علم الكلام وحده دون سائر العلوم هو الذي اختص بهذا النحو من التبويب» [30]، فكذلك غالبية العلوم، في ذلك العصر خاصة علوم الدين، كعلم الفقه، وعلم الحديث، وغيرها تبدأ أبوابا معنونة بعبارة الكلام في كذا، وبذلك يرد أحمد صبحي هذا الرأي أيضا.

والذي تَبقى هو موافقه الإيجي في التبرير الثالث، ليس ضرورة ولكن لموافقته العقل، ولموضوعيته العلمية؛ حيث يضيف أحمد صبحي: «ويبدو أن أصح الأقوال في ذلك هو الرأي

---

[27]- الإيجي، التوافق، طبعة استانبول، 1286هـ، ص16.

[28]- المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

[*]- المتوفى عام 131هـ.

[29]- المرجع نفسه، ص19.

[**]- «منذ أن نشر الغزالي [أبو حامد] علوم المنطق في الملة حسبما قرر ابن خلدون». ينظر: أحمد محمود صبحي، في علم الكلام، ج1، ص17 وما بعدها.

[30]- المرجع نفسه، ص19.

الثالث، فمسألة «كلام الله»، أو خلق القرآن هي أشهر المسائل التي ثار حولها الخلاف بين المتكلمين زمن المأمون؛ إذ احتدم الصراع إلى حد الاضطهاد وسفك الدماء بين المعتزلة والحنابلة حول مشكلة: هل القرآن مخلوق أم غير مخلوق ؟ هل كلام الله محدث أو قديم ؟ فأطلقت التسمية على العلم بأكمله» [31] على سبيل المناسبة بينهما.

وبناء على ما سبق، باستطاعتنا القول إن سبب تسمية علم الكلام، هو الكلام في مسألة كلام الله (أي القرآن)؛ لأنها كانت أكبر المسائل الكلامية، التي أثارت أشد الخلافات بين المتكلمين أنفسهم، كما أن احتمال المقابلة بين تسمية علم الكلام وتسمية علم المنطق وارد من جانبين؛ أولهما: وجه المشابهة بينهما في الاستدلال العقلي، وثانيهما: أن أحمد صبحي حين رد هذا الرأي، أخذ باعتباره علم المنطق كاملا متمايزا، في مقابل علم الكلام ناشئا مبتدئا، وسبق ورأينا أن المنطق تداخل مع علم الكلام واختلط به، خاصة مع الغزالي ومتأخري المتكلمين.

3-3- نشأة علـم الكلام:

لجأ المسلمون –والمعتزلة خاصة- إلى علم الكلام، يوظفونه في دفاعهم عن العقيدة الإسلامية، وبذلك «كانت الحركة الاعتزالية تنظيرا عقليا للدين. [فقد] كان الدين قبل الاعتزالية تعليما لا تعليلا، قبولا لا تساؤلا، نقلا لا عقلا. وفي الاعتزالية صيغت المسألة الدينية من جديد، صياغة عقلانية واضحة... كانت [الاعتزالية] ثورة منهجية...» [32]. وسنحاول التعرف على ملابسات هذه الثورة المنهجية، من خلال عنصرين هامين، هما عوامل نشأة علم الكلام، ومراحل هذه النشأة.

3-3-1- عوامل نشأة علم الكلام:

نؤكد مرة أخرى الحقيقة التالية: «إن المعتزلة هم الذين خلقوا علم الكلام في الإسلام، وأنهم أول من تسلح من المسلمين بسلاح خصومهم في الدين، ذلك أنه في أوائل القرن الثاني للهجرة ظهر أثر من دخل في الإسلام من اليهود والنصارى والمجوس والدهرية،... فسرعان ما

---

[31]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

[32]- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، الأصول، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ج1، ص85، 86.

أثاروا في الإسلام المسائل التي كانت تثار في أديانهم القديمة»[33]. وإذا كانت هذه القضية تمثل إحدى الضرورات لنشأة علم الكلام، فما هي مجمل العوامل التي كانت سببا في نشأة علم الكلام ؟

3-3-1-1- العوامل الداخليـ ـة:

وتتعلق بكثرة الفرق الإسلامية، من معتزلة وخوارج ومرجئة وشيعة،... مما يجعل الاختلاف بينها واردا بكثرة، بل إن الاختلاف يغذيها، ويزيد عددها. وكان «أول ما حدث من الاختلاف بين المسلمين بعد وفاة نبيهم [عليه الصلاة والسلام] اختلافهم في الإمامة،...»[34]، وتطور هذا الصراع السياسي إلى صراع فكري؛ حول وجوب الإمامة، ولمن تجب، في جو استولى فيه الأمويون على الحكم بالقوة، وارتكبوا المعاصي، ونسبوها إلى الله، وفق عقيدة الجبر، فكان الخلاف حول ثاني أكبر المسائل الكلامية (بعد مسألة الإمامة)، وهي قضية مرتكب الكبيرة. وكان علم الكلام وعاء لكل ذلك*، هذا إضافة إلى تنوع الأديان في المجتمع الإسلامي آنذاك، مما فتح بابا آخر للاختلاف، كما سبق وأشرنا إلى ذلك في المقدمة.

3-3-1-2- العوامل الخارجـ ـية:

وتتلخص في مستلزمات الحوار مع الآخر المخالف في العقيدة، ومن الصور التي تفصح بجلاء عن اضطرار المسلمين إلى علم الكلام لأسباب خارجية، رواية المحدث الذي أرسله هارون الرشيد، إلى ملك السّند بطلب من هذا الأخير (أي ملك السند)؛ حيث أكرمه ثم أتى بعالم يناظره، ولما سأل المناظر عن معبود المسلمين، هل هو قادر على أن يخلق مثله ؟ (أي أن يخلق الله إلها مثله)، رد المحدث، بأن ذلك من شأن علم الكلام، وهو منكر في أمة الإسلام، فصرفه الملك،

33- أحمد أمين، فجر الإسلام، ص299.

34- الأشعري (أبو الحسن)، مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين، ج1، ص34، ضمن كتاب: في علم الكلام، للدكتور أحمد محمود صبحي، ج1، ص32.

*- «والخلافات الكلامية في طور النهضة العباسية، انتهت إلى فرقتين كبيرتين؛ هما: المعتزلة والأشعرية». ينظر: نقولا ناهض، الموسوعة عربية عالمية، استرن، بيبليشر، قبرص، مج1، 1998، ص124.

وأرسل إلى هارون الرشيد بالأمر، فاستاء الرشيد، فطلب من يناظل عن دين الإسلام، فقال أحد رجال حاشيته بأن من لهم القدرة على ذلك هم الذين أودعتهم السجون، فأطلق الرشيد سراحهم، وأمرهم بالانتشار في الأرض دفاعا عن الإسلام [35].

3-3-2- مراحل نشأة علم الكلام:

يأخذ علم الكلام من الفلسفة ما يحتاجه من منطق، ومن قضايا، ومناهج عقلية، موظفا إياها في خدمة العقائد الإسلامية، وبرهنتها، ودحض الشبهات حولها؛ لذلك فهـو «يحتل مكانة هامة بين مباحث الفلسفة من جهة، وبين علوم الدين من جهة أخرى» [36]. وبما أن علم الكلام نشأ للدفاع عن الدين الإسلامي، في مواجهة المؤثرات الخارجية، فقد مر بمرحلتين صاحبت صور الإيمان بالدين الإسلامي.

3-3-2-1- مرحلة الإيمان القلبي:

في هذه المرحلة لم يكن الخوض في المسائل الاعتقادية مستساغا، بل لم يكن مقبولا، فقد «كان المسلمون في عهدهم الأول يأخذون بنص القرآن الكريم، وحرفية الحديث» [37]، دون إعمال للعقل، ولذلك «لم يلق الكلام في أول أمره قبولا من علماء المسلمين وأئمتهم، وفقهائهم ومحدثيهم على وجه الخصوص...» [38]، وكان المسلمون الأوائل يخشون أن يكونوا من أهـل البدع، الذين وصفهم الله تعالى بالزيغ، في قوله عز وجل: فَأَمَّا الَّذِين َفي قُلُوبِهِمْ زَيغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَاوِيلِهِ، وَمَا يَعْلَمُ تَاوِيلَهُ إِلاَّ اللهُ [39]، ولكنهم أرادوا أن يكونوا حسب تكملة الآية: وَالرَّاسِخُون َفي الْعِلْمِ يَقُولُون َءَامَنَّا بِهِ،

---

[35]- أحمد محمود صبحي، في علم الكلام، ج1، ص31.
[36]- المرجع السابق، ص15.
[37]- نقولا ناهض، الموسوعة عربية عالمية، ص224.
[38]- أحمد محمود صبحي، في علم الكلام، ج1، ص21.
[39]- سورة آل عمران، الآية 7.

كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلاَّ أُولُوُا الالْبَابِ [40]، ولذلك قعد المسلمون الأوائل عن الكلام، ابتغاء مرضاة الله وخوفا من الزيغ.

3-3-2-2- مرحلة النظر العقلي:

كانت العوامل الداخلية والخارجية السابقة الذكر (في نشأة علم الكلام) أهم الأسباب للانتقال إلى هذه المرحلة العقلية، ثم إن كل الأديان تبتدئ بالمرحلة القلبية النقلية، لتنتقل إلى المرحلة العقلية المقننة، كتطور طبيعي متدرج، «فالناس جميعا قد وهبوا الاستعداد للنظر العقلي، والتفكير الفلسفي وَكَانَ َالإِنْسَانُ ُأَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلاً [41]، غير أن ظروفا موضوعية وأحداثا واقعية تتصل باحتكاك المسلمين بأصحاب ديانات أخرى، تسلح القوّامون عليها بأسلحة الجدل والفلسفة، قد أكرهت فريقا من المسلمين على أن يدافعوا عن دينهم فنشأ عن ذلك علم الكلام» [42]، للذود عن الإسلام الذي صارت عقائده مهددة في عقر داره، خاصة بعد دخول العناصر الأجنبية، إثر الفتوحات والاحتكاك المباشر بمعتقدات خاطئة وفاسدة.

3- النقـــد:

3-1- مفهوم النقـــد:

«هل للنقد من ماهية ؟» [43]، هو تساؤل انطلق منه عبد الملك مرتاض، ليبني الطابع الهجين للنقد، بحكم أن «النقد، كما في تصورنا الآن على الأقل، ليس علما خالصا [رغم علميته في جوانب]،... ولا فلسفة خالصة [رغم فلسفته في جوانب]،... ولا فنا أيضا خالصا [رغم فنيته في جوانب]،... ولا إبداعا خالصا أيضا [رغم إبداعيته]،...»؛ فهو ينتمي إلى تلك الجواهر بالأخذ منها، ولكنه ليس أيا منها، إنه جوهر خاص «تستميز جوهريته من جملة من الجواهر الأخرى دون أن يكون هو، بالضرورة، مجرد صورة لها. فكأنه الدال المعرفي الهجين عن هذه

---

[40]- السورة نفسها، الآية ذاتها.

[41]- سورة الكهف، الآية 54.

[42]- أحمد محمود صبحي، في علم الكلام، ج1، ص 24.

[43]- عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2002، ص75.

الجواهر كلها» [44]. ولهذا الاعتبار واعتبارات أخرى، نقول بصعوبة التحديد الدقيق لماهية النقد الأدبي مبدئيا، وسنعود إلى ذلك بعد التطرق للدلالة المعجمية، التي سنحاول التأسيس عليها للخروج بمفهوم للنقد الأدبي.

3-1-1- النقـــد لغـــة:

نتوقف هنا عند الدلالة اللغوية لكلمة "نقد" من خلال استعراض اللفظة في ستة معاجم؛ ثلاثة منها عربية، وثلاثة غربية، في محاولة لإيجاد المشترك في الدلالة العربية، والمشترك في الدلالة الأجنبية، ثم نحاول إبراز نقاط الالتقاء، ونقاط الافتراق بين الدلالتين.

3-1-1-1- النقد في المعاجم العربية:

النقد في لسان العرب «تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها؛... والنقد: تمييز الدراهم وإعطاؤها إنسانا،... وَنَقَدْتُهُ الدراهم، وَنَقَدْتُ له الدراهم أي أعطيته، فَٱنْتَقَدَهَا أي قبضها» [45]، إنه يشكل ثلاثية: تمييز، وإعطاء، وقبض.

ويشاركه في ذلك الإمام الزمخشري، قائلا: «نَقَدَهُ الثمن. وَنَقَدَهُ له فَٱنْتَقَدَهُ. وَنَقَدَ النقادُ الدراهم، ميز جيدها من رديئها...» [46]، بمعنى أعطاه الثمن، فقبضه.

والشـــيء نفسه نـــجده في الصحاح، إذا ما عرجنا على العلامة الجوهري، يقول: «نَقَدْتُهُ الدراهم، وَنَقَدْتُ لَهُ الدراهم، أي أعطيته، فَٱنْتَقَدَهَا، أي قبضها. وَنَقَدْتُ الدراهم

---

[44]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتا.

[45]- ابن منظور، لسان العرب، باب الدال، ص425.

[46]- الزمخشري، أساس البلاغة، قاموس عربي عربي، راجعه وقدم له: أ. إبراهيم قلاتي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 1998، ص687.

وٱنتقدْتُها، إذا أخرجت منها الزيف...» [47]، ويضيف إلى ذلك: «وَنَاقَدْتُ فلانا، إذا ناقشته في الأمر» [48]، مما يضفي على اللفظة صبغة حوارية.

وإذا ما عدنا إلى الثلاثية السابقة، والتي اتفقت عليها المعاجم العربية الثلاثة (أي ثلاثية: التمييز والإعطاء والقبض)، وجدناها لا تخرج عن معنى الحوارية الذي أضافه الجوهري، بقوله: «وَنَاقَدْتُ فلانا، إذا ناقشته في الأمر»؛ فالثلاثية تمييز، إعطاء، قبض، تتطلب ثلاثية أخرى هي: طرفي المناقشة، والأمر المتناقَش فيه، هذا وجه الاتفاق الأول بين المعاجم العربية.

أما وجه الاتفاق الثاني، فهو التقاء المعاجم العربية في ربطها دلالة لفظة "نَقَدَ"، بتمييز الدراهم، وبذلك فهي تربط وظيفة النقد، بوظيفة الصيرافي، وهذان الوجهان ما سنعود إليهما لبناء تعريف للنقد.

3-1-1-2- النقد في المعاجم الغربيــة:

سنحاول هنا التعرف على دلالة لفظة "نقد" في المعاجم الغربية، محاولين الكشف عن نقاط التلاقي بينها، ثم مقارنة ذلك بما تم التوصل إليه في الدلالة العربية للفظة "نقد".

جاء في المعجم الفرنسي «le Robert college: Critique [KRITIK]:

n.et adj.n.f (la, une critique) examen en vue de porter un jugement. La critique de la connaissance» [49].

إنه فحص يهدف إلى إصدار حكم.

أما القاموس الموسوعة Quelled، فيورد لفظة "نقد" في شكل مضاف إلى الأدب كما يلي:

«La critique littéraire est proprement un effort de discernement, qui s'applique aux œuvres des écrivains, soit pour les juger, soit pour expliquer leur formation, leur structure, leur sens, leur portée, etc» [50].

فالنقد الأدبي هو جهود، تميز، تطبق على النصوص بغرض الحكم، أو الشرح،...

وكذلك جاء في المحيط: «Criticize V. ٱنْتَقَدَ: أظهر العيوب. نَقَدَ؛ تفحص بعناية؛ أصدر حكما،...» [51]، فنلاحظ الجمع بين دلالتي الفحص، وإصدار الحكم. والفحص شكل من

---

[47]- الجوهري، الصحاح في اللغة والعلوم، ص599.

[48]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتا.

[49] -Marri Helene Drivaud, Le robert collège, Le robert, 1997, p310.

[50] -C.^{ot}. E^{s} – Quellet, Dictionnaire Encyclopédique (Quellet), 1990, p1607.

[51] -Joyce M. Hawkins, John Weston, Julia c. swannel, AL – MUHIT (Ocsford study dictionary), English- Arabic, academea, Beirut, Lebanon, 1994, p249.

أشكال التمييز؛ حيث إن Le Robert، جعل من الفحص حاملا للحكم، والموسوعة Quelled، جعلت من التمييز غرضا للحكم، فإن المحيط بجمعه بين الفحص (الذي يحمل الحكم)، وبين الحكم (الذي ينتج عن التمييز)، فإنه يجمع كذلك بين الفحص والتمييز.

فإذا أردنا المقارنة بين الثلاثية: فحص (Examen)، وتمييز (Discernement)، وحكـم (Jugement)، وبين الثلاثية السابقة: تمييز، إعطاء، قبض، يمكننا مقابلتهما مع بعضهما من باب الدلالة الحوارية، التي سبق شرحها، في كون الثلاثية العربية: تمييز، إعطاء، قبض، تستلزم وجود ثلاثة عناصر لإتمام إنجازها، وهي: طرفا المناقشة، والأمر المتناقّش فيه، والشيء نفسه تستلزمه الثلاثية: فحص، تمييز، حكم؛ فهي أيضا تقتضي ثلاثة عناصر، هي: أمر يخضع للفحص والتمييز، وطرفين يصدر أحدهما الحكم، والآخر يستقبله.

3-1-2- النقـد اصطلاحا:

سنحاول تقصي أبعاد القضية التي أثرناها في المقدمة، وهي محاولة إيجاد مفهوم اصطلاحي للنقد، ولا مناص لنا في هذا المقام من الإشارة المبدئية إلى الطبيعة الدينامية* للنقد، «فليس بين العلوم الإنسانية علم هو أسرع في التطور، وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي» [52]، مما يجعل الإمساك بماهيته من الأمور الصعبة.

وترجع هذه الطبيعة الدينامية للنقد إلى «ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لا تعرف الثبات ولا الجمود» [53]، ذلك أن «الأدب في واحدة من أجمل تعريفاته المتداولة، أنه في جوهره نقد للحياة، وليس مجرد تمثيل لها، وبالتالي، فإن نقد الأدب لا يستطيع أن يقوم بوظيفته

---

*- الدينامية: الحركية.

[52]- محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربية، بيروت، دت، ص136.

[53]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتا.

الفكرية، إلا عبر نقد الحياة» [54]، بتنوع علاقاتنا، وعلومها وفنونا، ولا يسع النقد إذاك إلا أن يكون ذا طبيعة هجينة.

ويؤكد كثير من النقاد صعوبة الإمساك بمصطلح النقد، ولا أدل على ذلك، من كثرة وزخم الدراسات النقدية في هذا المجال، في محاولة لتحديد تعريف لمصطلح النقد، ولكنها لا تتفق على تعريف محدد، «بيد أن مطلح النقد ملتبس ! فهو حينا يتضمن الرفض عبر إدانة ما: حكم سلبي... وحينا آخر يشير (وهذا المعنى الأساسي له) إلى معرفة إيجابية للحدود [55]، فهو أولا وأخيرا يمارس موضعة يسبغها على نفسه بنفسه،...» [56]، إنه نقد وفقط، يتحدد انطلاقا منه كوجود أنطولوجي** واقع.

وفي محاولتنا المتواضعة هنا لترك مفهوم اصطلاحي معين للنقد، لن يكون بالضرورة إبداعا، بل محاولة لربط علاقات ومقاربة أفكار معينة، نعود إلى الدلالة المعجمية السابقة، وهي ارتباط النقد بتمييز الدراهم، وبالتالي فإن نقطة الانطلاق هنا هي ملاحظة أن مصطلح النقد لا يتحدد إلا من خلال وظيفته كما هو الحال في وظيفة الصيرافي.

وحري بنا في هذا المقام أن نعود إلى أول نص حدد هذه الوظيفة، وهو النص الذي أورده ابن سلام الجمحي في طبقات الشعراء: «قال قائل لخلف: إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته، فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك، فقال له (أي خلف): إذا أخذت درهما فاستحسنته، فقال لك الصراف إنه رديء، هل ينفعك استحسانك له ؟» [57]، طبعا لا ينفع الرجل استحسانه الدرهم، إذا

---

[54]- محمد الدميني، القافلة تحاور الدكتور صلاح فضل، مجلة القافلة، شركة أرامكو السعودية، السعودية، ع12، مج44، ذو الحجة 1416هـ، أفريل/ ماي، 1996، ص8.

[55]- بيار ماشري، مفاهيم أولية، تر: د/ سامي سويدان، ص21، ضمن مقال: الخطاب والنقد بين الوصاية والتواصل، عبد الواحد علواني، مجلة الكلمة، مؤسسة الفلاح، بيروت، لبنان، ع22، السنة السادسة، 1420هـ/ 1999م، ص85.

[56]- عبد الواحد علواني، الخطاب والنقد بين الوصاية والتواصل، ع22، السنة السادسة، 1420هـ/ 1999م، ص85.

**- أنطولوجي: داخلي.

[57]- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص17، ضمن كتاب: النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، ص18.

ما قرر الصراف رداءته؛ كذلك الأمر بالنسبة للقصيدة الشعرية؛ حيث لا ينفع استحسان الرجل لها، إذا ما قرر الناقد رداءتا. وابن سلام هنا يؤكد خطر النقد وخطر الناقد [58].

ولأن وظيفة النقد هي التي تحدد ماهيته، فلنتوقف قليلا عند هذه الوظيفة، آخذين بعين الاعتبار تلك الوظيفة التي ذكرها ابن سلام في النص أعلاه؛ حيث الملاحظة الأولية تبدي أنْ لا ماهية للنقد قبل حدوث مقابلة، أو لقاء بين نص وناقد مقتدر على إصدار حكم معين، إما ضد أو مع النص، وهنا نسمي النص مثيرا، والحكم استجابة للمثير.

فتلك الاستجابة في صورتا النهائية، هي النقد، إذن فالنقد «يسعى إلى عقلنة المثير بحسب رؤيته سواء أكانت عقلنته للمثير تنطلق من داخل المثير (من خلال نقد الواقع)، أم من خارجه (من خلال نقد الفكرة)، فهو بالمحصلة مواجهة لمثير معلن أو مراوغ، مباشر أو غير مباشر، فهو يسعى في منهجه إلى تعرية المثير، إما لإظهار مفاتنه ومحاسنه، أو لإظهار قبحه وخطله، آملا بذلك في أن يمارس فاعلية ما، تتلخص في ترغيب المتأثر (في) أو (عن) المثير... وربما (في) بعضه و(عن) بعضه الآخر [59]، وفي خضم ذلك كله يتماهى النقد ويتكوّن.

ويتضح من ذلك أن «النقد ليس عملية اعتباطية، تنشأ نشأة ذاتية غامضة، إنما هو وسيط بين المؤلف والجمهور، تربط بنهما لحمة النتاج الفكري الأصيل» [60]. ولا مفر إذاك من التأكيد على قضية هامة، تتمثل في أن «كل نقد مسوق، في نهاية مطافه إلى إبداء رأيه في قيمة المؤلفات؛ إذ إن خاصته هي أن يعتبر الأدب كميدان قيم...» [61]، ذلك أن أية ممارسة لا تحدد لها غاية هي عمل لا طائل منه، هذا من جهة أولى.

ومن جهة ثانية، فإن وظيفة النقد (والتي هي أساس تحديد ماهيته)، هذه الوظيفة تتجلى في العلاقة التي تقوم بين نص معطاء وقارئ نشط، «وهنا يكون الذوق الخيط الواصل بين النص

---

[58]- ينظر: فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي، النقد والناقد، دراسة نقدية تحليلية، منشأة معارف الإسكندرية، 1985، ص17.

[59]- عبد الواحد علواني، الخطاب والنقد بين الوصاية والتواصل، ع22، السنة السادسة، 1420هـ / 1999م، ص85.

[60]- منجي الشملي، الفكر والأدب في ضوء التنظير والنقد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1985، ص10.

[61]- كارلوني وفيللو، تطور النقد الأدبي في العصر الحديث، تر: جورج سعد يونس، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دت، ص23.

والقارئ، فينشأ في مرحلة أولية نقد حدسي (أي ذوقي)» [62]. فالنقد مع سعيه لأن يكون موضوعيا، لا يستطيع أن ينفصل عن الذات لشدة ارتباطه بالذات الإنسانية.

ويظهر مما سبق أن النقد لا ينفك يصارع حتمية تداخل الذات والموضـوع فيه، ولكن هذا لا يمنع من بلورة تعريف يـبرز الخاصية الذوقية للنقد، يقول محمد منـدور: «[النقد في أدق معانيه هو][63] فن دراسة النصوص والتمييز بين الأساليب المختلفة [وهو روح كل دراسة أدبية إذا صح أن الأدب هو كل المؤلفات التي تكتب لكافـة المثقفين][64] «لتثير لديهم بفضل خصائص صياغتها صورا خيالية أو انفعالات شعورية أو إحساسات فنية» [65]، هذا تعريف أول.

أما التعريف الثاني للنقد، فيتمحور حول سعيه (أي النقد) لأن يكون علما موضوعيا، يستعين بالعلوم التجريبية والإنسانية المختلفة، دون أن يكون هي بل هو «النقد في مفهومه الحديث: استعمال منظم للوسائل غير الأدبية، ولضروب المعرفة -غير الأدبية أيضا- في سبيل بصيرة نافذة في الأدب» [66]، هذه البصيرة لم تعد كما في الماضي ذات طبيعة سلطوية، وإنما هي ذات طبيعة توجيهية [67].

ومنه فإن صعوبة تحديد تعريف للنقد تكمن في تلك الثنائية المتداخلة في النقد؛ حيث تتصارعه ثنائية العقل والخيال (أي الذات والموضوع) [68]، فتذوب فيه الذات مشكلة موضوعا، ويتماهى الموضوع بذوبانه مع الذات، فتصير الذات موضوعا، والموضوع ذاتا، وهنا يكمن سر الصعوبة في تحديد ماهية محددة المعالم للنقد. ولكن المقابلة الجميلة التي قدمها ابن سلام بين الصيرافي والناقد ساعدت كثيرا في تتبع مصطلح النقد من خلال الوظيفة التي يقوم با.

---

[62]- عبد الحق الأبيض، "قضايا النظرية والمنهج في الخطاب النقدي"، ندوة الآداب، مجلة الآداب، ع3 و4، آذار (مارس)، نيسان (أبريل)، 1998، دار الآداب، بيروت، لبنان، ص86.

[63]- ينظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص14.

[64]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة ذاتا.

[65]- ج. لانسون، منهج البحث في تاريخ الآداب، ص21، ضمن كتاب: النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، ص14.

[66]- بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، القاهرة، مصر، 1963، ص22.

[67]- ينظر: عبد الواحد علواني، الخطاب والنقد بين الوصاية والتواصل، ص85.

[68]- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص75.

3-2- العلاقة بين النقد النظري والنقد التطبيقي:

لأن النقد ليس حالة طارئة على الأدب وإنما هو قرينه، ولا ينفك ينسلخ عن خصوصيات الأدب، دون أن يكون تابعا له، بل متصفا بصفة الكشف والتوجيه، ثم إن النقد ليس ناشئا عن مواجهة مع النص وفقط، بل يتأسس أيضا كوجود حيوي مستقل صوريا عن النص، ومتكفل بمهمة البحث الفلسفي المجرد لسبر أغوار الماهيات، وذلك هو النقد النظري في مقابل النقد التطبيقي الذي هو مواجهة مباشرة مع النص، ولنفهم نوعية العلاقة بينهما نتوقف قليلا عند ماهية كل واحد منهما.

3-2-1- النقـد النظـري:

وهو تصور فلسفي يبحث في الماهيات، «في أصول النظريات، وفي جذور المعرفيات، وفي الخلفيات الفلسفية لكل نظرية وكيف نشأت وتطورت حتى خبت جذوتها،...» [69]؛ إنه القسم من النقد الذي «يبحث في ماهية الأدب ووظيفته وفائدته ووسيلته» [70]؛ ولأن المعرفة النظرية هي عملية رصد ماهوي في إطار يتسم بالتعميم والشمولية التأويلية، فإنها ذات أهمية بالغة، في بلورة مناهج المعرفة، وتقنين الممارسة التطبيقية.

فالنظرية كانت منذ القديم محل ثناء واهتمام، فهي «منذ أفلاطون وأرسطو على صلة بقضايا الإنسان الحاسمة، البصر، والكينونة، والمعرفة،...» [71]؛ فنجد أرسطو يقسم طبقات المجتمع حسب مهاراتهم الذهنية والعضلية، «يقول في علم السياسة: «إن من يستطيع الاستشراف بعقله إنما هو بالطبيعة مالك وسيد؛ ومن يعمل بجسده فإنما هو تابع وبالضرورة خادم» » [72]. فالعرف جرى على اعتبار المعرفة النظرية أرقى من المعرفة التطبيقية؛ لأنها ذات صبغة تأسيسية وتأصيلية، يعول عليها في رسم وجهة التطبيق وصفته.

---

[69] - المرجع السابق، ص50.

[70] - أحمد رحماني، النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في النقد الأدبي القديم، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة، الجزائر، 1987، ص20.

[71] - ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص184.

[72] - المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

وليس من شك في أن هذه النظرة تنسحب على الحقل الأدبي، باعتباره أحد حقول المعرفة، فتجعل من النقد النظري ذا أهمية قصوى، لأنه «يهئ الأرضية الخصبة ويوجه إلى الطريق الصحيح، ويثير بلا شك حساسية الذوق والجمال لدى الأديب» [73]؛ إذ يصف له الآليات العقلية الضرورية للممارسة النقدية الصحيحة.

3-2-2- النقـــد التطبيقـــي:

ثاني مستويات النقد وهو «الذي تتطلب ممارسته شيئا من الإلمام بالجانب النظري؛ لأنه أساس كل سلوك» [74]؛ فهو ينطلق من المعطى النظري، ليرحل في رحاب آفاق النص، إنه تلك المقابلة المباشرة مع النص، بإسقاط المستوى النظري عليه، على سبيل المحاورة الفعالة. وغالبا ما يراد بتوظيف كلمة نقد إطلاقا هكذا دون مضاف إليه، النقد التطبيقي.

فالتطبيق يتعامل مع النظرية، من منطلق أنه عبارة عن «نشاط آلي يسعى إلى إثبات صحة المفاهيـم، إلى برهنتها،... [حيث] يجعل من المفهوم موضوعه ومن الموضوع وسيلته» [75]. وفي هذا الإطار تتجلى خاصية التخصيص للمفهوم، بعدما كان فلسفيا شموليا.

ولا يكون التفريق* بين المستويين (النظري والتطبيقي) إلا من هذا الجانب، كون النقد النظري «إجمالي، شمولي، فلسفي يبحث في الكليات، والتطبيقي، [وهو] تفصيلي، موضعي، عملي» [76]. لذلك فالفرق بينهما ضئيل جدا، في مقابل تداخل كبير جدا، يتضح أكثر خلال دراسة العلاقة بينهما في الآتي.

3-2-3- العلاقة بين النقد النظري والنقد التطبيقي:

---

[73]- د/ عمار زعموش، مفهوم النقد الأدبي في نظر الجزائريين، مجلة عالم الفكر، ع2، مج30، أكتوبر/ ديسمبر، 2001، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص124.

[74]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

[75]- يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنـان، ط3، شبـاط، 1985، ص15.

*- هنا التفريق بينهما بعيدا عن الممارسة النقدية، وسيليه تفريق آخر عند التطرق للعلاقة بينهما، أثناء مواجهة النص، وكيفية التفريق إذاك تتخذ صورة أخرى إضافة إلى هذه الصورة.

[76]- أحمد رحماني، النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، ص26.

رغم أن مجال المستوى الأول هو التأمل العقلي (أي الماهية)، ومجال الثاني هو المحاورة النصية (لكشف سر الجودة)، ورغم التباين الظاهري بين المصطلحين؛ نظري وتطبيقي، فإن نسبة التمايز بينهما نسبية إلى حد كبير، فكل من النقد النظري والتطبيقي يسعى لخدمة النص الإبداعي في نهاية المطاف.

ولذلك فإن التفريق بينهما هنا لا يتأتى إلا باعتبار الابتداء، كمعلم تأسيسي، لا كنشأة فعلية، فأثناء المواجهة العملية للنصوص، -وهو الهدف الأسمى للنقد النظري والتطبيقي في آن- يصعب الحكم بتأسيس فعلي لنشأة النقد النظري قبـل النقد التطبيقي، لشدة ما بينهما من تداخل وتبادل. ولكن من باب التبسيط المنهجي، وللتمكن من محاصرة المفهومين ورصدهما، نقول إن النقد النظري يكون سابقا على النقد التطبيقي؛ حيث «يرى الفيلسوف "كروتشه" أن النشاط الإنساني نوعان: معرفة نظرية وعمل، والمعرفة تسبق العمل،...» [77]؛ لأن النظرية ذات طبيعة تأصيلية.

حيث إنه في مرحلة أولى يتم تطبيق المعطى النظري على نص معين، فتنتج عن ذلك خبرة ثانية، يمكن إلحاقها بخبرة المعطى النظري، «فالمستوى الثاني للتنظير يغتني بالمستوى الأول للتطبيق، والعكس صحيح بالقدر نفسه، كما أن خبرات التطبيق يمكن أن تسهم في تعديل مستوى التنظير» [78]؛ وهذا التبادل ينبع من التداخل «القائم في علاقة "النظرية" و"الممارسة"؛ حيث لا يمكن أن ينعزل النظر عن التطبيق أو العكس، وحث تؤكد العلاقة الجدلية بين الاثنين وحدتهما المركبة التي لا يمكن تبسيطها أو اختزالها» [79]؛ إنها وحدة الثنائيات المتضادة ظاهريا المتطابقة ضمنيا.

وتغدو هذه العلاقة ضرورة ملحة عند الإقبال على التراث، «لأن الاقتصار على موضوع القراءة –وهو التراث النقدي- في غيبة الوعي النظري بكيفية القراءة وآلياتها، وإجراءاتها، ينتهي

---

[77]- حسيني علي محمد، التجربـة الجمالية بين الفن والتذوق والنقد، مجلة القافلة، ع2، مج43، جويلية/ أوت، 1994، ص20.

[78]- سامح الموجي، قراءة النقد الأدبي عند جابر عصفور، مجلة أدب ونقد، ع215، يوليو 2003، القاهرة، مصر، ص40.

[79]- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مطابع الهداية، البراجيل، الجيزة، مصر، عـين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1994، ص22.

إلى تجريبية متخبطة، تتسم بآلية التقليد أو عشوائية التلفيق. والاقتصار على الوصف النظري لحدث قراءة التراث لا معنى له بعيدا عن المعطيات الفعلية لهذا التراث من ناحية، والقراءات التطبيقية المتعددة من ناحية ثانية» [80]، فإذا اقتضت طبيعة الدراسة الفصل بين المستويين، لزم استحضار المستوى الغائب ذهنيا.

وإذا كان العزل بين النظرية والتطبيق أمرا مستحيلا، فإن ‹‹الفصل التأملي بين [المستويين][*] شيء آخر، وإذا كان انعزال النظر عن التطبيق مستحيـل الوقوع في أية قراءة متماسكة... فإن الفصل بين النظرية والممارسة ممكن تجريدا... بل إن تأكيد النظرية يغدو ضـرورة في غير حالة، بوصفه شرطا ملازما لتعقل القارئ ووعيـه في فعل قراءة التراث...» [81]، خاصة في مراحل التراكم المعرفي إبداعا ونقدا.

ولا يتسنى للوعي فك تقاطعات هذا التراكم، عبر عمليات المراجعة، ‹‹إلا إذا انقسم... على نفسه في مرحلة من مراحل القراءة، وأصبح وعيا مزدوجا ذاتا وموضوعا في آن، بحيث يتمكن... من تأمل نفسه، في علاقته بمعطيات التراث المقروء...» [82]، مما يحقق تموقعا سليما على مستوى محور الإدراك الابستيمولوجي كحدث، يضمن بدوره تموضعا على مستوى محور الوعي كموضوع يتم الاشتغال التطبيقي عليه.

ولكن هذا الفصل يبقى تأمليا، تم على سبيل التجريد لتنظيم دور الوعي في تموقعه النظري والعملي، وتبقى العلاقة المتبادلة بين النظرية والتطبيق، بمثابة الجسر الواصل بين ضفتين [83] تغذي إحداهما الأخرى، ولا تستغني أي منهما عن الأخرى، فكلما كان التبادل بينهما كبيرا ازداد ثراء الضفتين، والعكس صحيح إذا انكسر الجسر، أو تعطل (أو عُطلَ) عن وظيفة التبادل.

---

[80]- المرجع نفسه، ص20.

[*]- جابر عصفور وظف كلمة مستويات؛ لأنه أضاف مستوى النقد الشارح (أو نقد النقد).

[81]- المرجع نفسه، ص22.

[82]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

[83]- للتوضيح أكثر يمكن مقابلة هذه العلاقة بتمثيل علاقة شمال يبادل الجنوب ما ينتجه مناخه، ويبادله الجنوب بذلك ثماره، فيكون ثراء الضفتين.

وبناء عليه، فإن العلاقة بين النظرية والتطبيق شبيهة بالعلاقة بين المعتزلة كحركة فاعلة في التمع وعلم الكلام كظاهرة فكرية غذت العقيدة الإسلامية بنظرياتا ومفاهيمها. فكما أن العلاقة بين النقد التطبيقي والنقد النظري هي علاقة تبادل وأخذ وعطاء، يثري أحدهما الآخر، كذلك العلاقة بين علم الكلام والمعتزلة هي علاقة تأسيس وأخذ وعطاء، وتنسحب هذه العلاقة على علم الكلام والنقد بصفة عامة؛ حيث إن الجدل في إعجاز القرآن، انسحب على الجدل في خصوصية وجودة النصوص الأدبية.

الفصل الأول:

النقد التطبيق بين القديم والحديث

«إن النمو ينبغي أن يغتذي من جذورنا الخاصة، لا بتلقيح ما هو غريب عنا» [84].

يوليـ ـوس نيريـ ـري

---

[84]-هـاني إدريس، "نقد الأنثروبـولوجيا والتـمركز الأوروبي حالة إفريقـيا"، مجلة الكلمة، ع2، السـنة الأولى، 1414 هـ/ 1994م، ص90.

في هذا الفصل، نقدم صورة للنقد التطبيقي أكثر وضوحا، من خلال نماذج تطبيقية مختلفة، ننطلق فيها من القديم من خلال ثلاثة نماذج تطبيقية عند عبد القاهر الجرجاني، ثم نعرج على النقد الغربي التطبيقي الحديث، من خلال الناقد الإنجليزي إيفور أرمسترونغ ريتشاردز، باعتباره مؤسسا للنقد التطبيقي الحديث، لنعود إلى النقد العربي التطبيقي في نشوته بالنقد الغربي، من خلال نموذج التفكيكية في تشريح نص عربي مع يمنى العيد، في وقفتها مع تركيب بسيط لغويا ومشحون دلاليا. لنختم بعد ذلك بمحاولة إجرائية تأصيلية مع الناقد المغربي محمد مفتاح في إطار ما يسمى بمنهج التأويل الثقافي. وقبل كل ذلك لابد لنا من وقفة مع تأسيس النقد التطبيقي عند العرب قديما، والخصائص العامة لهذا النقد.

1- النقـد العربي التطبيقـي القديـم:

نتطرق في هذا العنصر إلى ثلاثة مواضيع متسلسلة على النحو التالي: السرقات الأدبية تؤسس للممارسة التطبيقية، والخصائص العامة للنقد التطبيقي العربي القديم، والنموذج الجرجاني (أي عبد القاهر) في نقده التطبيقي، الذي جمع بين الاتجاه الأسلوبي والاتجاه البلاغي في النقد.

1- 1- السرقات الأدبية تؤسس للممارسة التطبيقية:

تعتبر السرقات الأدبية والانشغال ذو قضية أخذ الآخر من الأول، القضية المباشرة في نشأة الدراسات التطبيقية، ذلك «أن الجدل الذي انشغل به البلاغيون مبكرا حول سرقة المعاني وتداعيها، واقتباس الصور أو تقاربا كان البداية الحقيقية للنقد التطبيقي القائم على قراءة لصيقة للنص (*close Reading*)» [85]، تضمن تذوق النص بعمق، وتفحصه بدقة للكشف عن مدى جدته، ونسبة أخذه من نصوص مسبقة.

حيث كان النص مدار النظر العقلي، ومحور التركيز الذهني، والسرقات الأدبية بفضل ما تناولته من أمور، أصلت لـ «للممارسات التطبيقية تأصيلا كاملا في الفكر العربي وثقافته» [86]؛ ما يعني أن الانتقال من مرحلة التطبيق إلى مرحلة التنظير كان سيحدث سواء تم نقل أفكار أرسطو إلى العربية أم لا ، بحكم مرونة العقل العربي آنذاك.

وما الانتقال من مرحلة التطبيق إلى مرحلة التنظير إلا نتيجة طبيعية لانتقال سابق من النظرية إلى التطبيق، في إطار «التساؤل حول الأصل: هل هو كامل حقا ؟ وهل يستحيل الإتيان بما هو أفضل منه ؟ والجواب عن السؤالين هو: لا» [87]، فليس كل قديم كامل وليس كل جديد ناقص.

---

[85]- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، ص442.

[86]- المرجع السابق، ص443.

[87]- أدونيس، الثابت والمتحول، ج1، ص102.

من هذا التساؤل النظري، الذي مثّل المعركة بين الجديد والقديم، جاء التطبيق في صورة الموازنات الشعرية، «ومن هنا نشأت الموازنة بين الشعراء، ثم اتسع ميدانا لأكثر من موضوع السرقة» [88]، الذي كان مجالا خصبا، فتح الباب لتناول الشعر بالتحليل من جوانب متعددة.

ومنه فإن قضية السرقات* التي أثارتا معركة القديم والجديد آنذاك، كانت النشأة الحقيقية للنقد التطبيقي العربي القديم، وبذلك فقد أشبعت بالدرس والتحليل، من طرف كل النقاد في ذلك العصر.

2-1- من خصائص النقد العربي التطبيقي القديم:

نرصد هنا خاصيتين بارزتين في النقد العربي التطبيقي القديم، ألا وهما: النظرة الجزئية، والتي كثيرا ما أثارت الهجوم على النقد التطبيقي العربي القديم، بوصفه بالقصور عن الإحاطة والشمولية، وخاصية تعدد صور وأشكال النقد العربي التطبيقي القديم.

I-2-1- الخاصية 1: النظـرة الجزئيـ ـة:

وترجع هذه الخاصية في النقد العربي القديم إلى كون «العربي لم ينظر إلى العالم نظرة عامة شاملة كما فعل اليوناني مثلا...» [89]، هذا تبرير قدمه أحمد أمين في كتابه فجر الإسلام، ولكنه يجعل من هذه الخاصية سببا في تحقق الجمال، فـ «... هذه الخاصة في العقل العربي هي السر الذي يكشف لك ما ترى في أدب العرب –حتى في العصور الإسلامية- من نقص، وما ترى فيه من جمال» [90]، فإذا كانت هذه النظرة الجزئية في النقد توصف بالقصور، فما هو جانب الجمال فيها ؟

يتشكل الكل من اتحاد الأجزاء، «فالنظرة الكلية من الصواب أن يواكب فيها الجزء الكل، بل إن ذلك أعده أمرا لازما للتعرف على ما يومئ إلى شارة جمال أو لمحة فن في صورة داخلية

---

[88]- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص443.

*- للمزيد من المعلومات حول دور السرقات الأدبية في نشأة النقد العربي التطبيقي، ينظر: كتاب مشكلة السرقات في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة، لـ: محمد مصطفى هدارة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1958.

[89]- أحمد أمين، فجر الإسلام، ص42.

[90]- المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

جزئية» [91]، هي بالضرورة أساس هذا الكل، وما استكناه الجمال في الجزء إلا استكشاف للجمال في الكل أيضا.

فالنظرة الجزئية مزية جمالية في النقد العربي التطبيقي القديم، ثم إن محاولة الإتيان بالنقد الكلي، والنظرة الشمولية في الشعر الجاهلي بخاصة مما يعسر على الناقد بسبب حجم القصائد الجاهلية، وقد قام بالمحاولة، الدكتور النويهي في كتابه عن الشعر الجاهلي؛ حيث شرح في كتابه بجزأيه تسع قصائد جاهلية فقط، ومن حجم الشرح وهو جزأين وعدد القصائد الذي هو تسع قصائد نستطيع أن نلتمس عذرا للنقاد القدماء؛ إذ لم يرد في دراساتم النقدية التذوقية دراسات لمجموعات من القصائد؛ فهذا طريق ليس من السهولة بمكان، ولا مجال هنا للانتقاص من العقل العربي آنذاك، في مقابل العقل اليوناني، ثم إن النقد ليس فلسفة [92].

I-2-2- الخاصية 2: تعدد صور النقد التطبيقي عند القدماء:

لقد تعددت صور النقد التطبيقي عند العرب قديما، ويجملها طه مصطفى أبو كريشة في أربعة صور بارزة هي «(أ) نقد البيت الشعري، (ب) نقد منهج القصيدة، (جـ) نقد موضوع القصيدة، (د) الموازنات الأدبية» [93]. وكل صورة يمكن أن تتفرع بدورها إلى صور جزئية.

ومنه فإن أهم خاصيتين للنقد التطبيقي العربي القديم، هما النظرة الجزئية المركزة للبيت، أو للأبيات الشعرية، وتعدد أشكال وصور التعامل مع النص الإبداعي، مما يحـيلنا -أيضا- على تعدد في مناهج واتجاهات النقد العربي التطبيقي القديم [94].

1-3- النقد التطبيقـي عند عبـد القاهر الجرجانـي:

سنقتصر في النموذج التطبيقي القديم على النقد التطبيقي عند عبد القاهر الجرجاني؛ ليس لأن النقد التطبيقي العربي القديم، يفتقر إلى نماذج تطبيقية، بل السبب هو كثرة النماذج التطبيقية

---

[91]- طه مصطفى أبو كريشة، النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص8.

[92]- المرجع نفسه، ص9.

[93]- المرجع نفسه، مع أمثلة تطبيقية وافية، من ص 10-76.

[94]- ينظر: أحمد رحماني، النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، ص30.

عند القدماء، وتمايزها في تيارين كبيرين، هما: الاتجاه الأسلوبي، والاتجاه البلاغي، فكان الاختيار صعبا بين الاتجاهين وأصبح من الضروري التوفيق بينهما، وما الاقتصار على عبد القاهر الجرجاني إلا على سبيل اقتناص الذروة في الممارسة التطبيقية، وليس انتقاصا من جهود السابقين له أمثال قدامة بن جعفر، والآمدي، وابن طباطبا، والجاحظ،... وغيرهم، بل تم ذلك على سبيل التوفيق بين الاتجاهين الأسلوبي والبلاغي.

1-3-1- تحليل الوظيفة الجمالية والدلالية لخاصية الحذف اللغوي:

للكتابة الأدبية أساليب خاصة، تتسم بالجمالية والبلاغة، كأسلوب الحذف ولمعرفة الوظيفة الجمالية التي يؤديها أسلوب الحذف نتتبع نموذج الحذف اللغوي في نقد عبد القاهر الجرجاني لبيت شعري مأخوذ من قصيدة يمتدح فيها الشاعر البحتري محاسن ممدوحه.

1-3-1-1- العيـ ـ ـنة:

يقول البحتـ ـري:

وَكَمْ ذُدْتَ عَني مِنْ تَحَامُل حَادِثٍ   وَسُورَةَ أَيامٍ حَزَزْنَ إِلى الْعَظْمِ

1-3-1-2- الإجـ ـراء التطبيقـ ـي:

يقول الجرجاني:

«الأصل لا محالة حززنا اللحم إلى العظم إلا أن في مجيئه به محذوفا وإسقاطه له من النطق وتركه في الضمير مزية عجيبة وفائدة جليلة، وذاك أن حذق الشاعر أن يوقع المعنى في نفس السامع إيقاعا يمنعه به من أن يتوهم في بدء الأمر شيئا غير المراد، ومعلوم أنه لو أظهر المفعول فقال: وسورة أيام حززنا اللحم إلى العظم لجاز أن يقع في وهم السامع إلى أن يجيء إلى قوله: «إلى العظم» أن الحز كان في بعض اللحم دون

كله وأنه قطع ما يلي الجلد ولم ينته إلى ما يلي العظم، فلما كان ذلك كذلك ترك ذكر اللحم وأسقطه من اللفظ ليبرئ السامع من هذا ويجعله بحيث يقع في أنف الفهم [أول الفهم] ويتصور في نفسه من أول الأمر أن الحز مضى في اللحم حى لم يرده إلا العظم. أفيكون دليل أوضح من هذا وأبين وأجلى في صحة ما ذكرت لك من أنك قد ترى ترك الذكر أفصح من الذكر، والامتناع من أن يبرز اللفظ من الضمير أحسن التصوير» [95].

1-3-1-3- التعليــق:

ما قام به عبد القاهر هنا من إجراء تطبيقي، ليس هدفه فكرة البيت ولا شرح أبعاده ومعانيه، وليس لتوضيح أو شرح ألفاظ البيت ودلالتها، ولكنه قصد إلى تتبع ما أنتجه توظيف أسلوب الحذف اللغوي من أبعاد جمالية وما مدى إضفائه عمقا فنيا على الدلالة المرغوب فيها.

وإذا جئنا إلى تبسيط الإجراء الجرجاني -السابق- نقول: ماذا لو كان الشاعر قال: «حززن اللحم إلى العظم» هكذا دون حذف، هنا ستكون دلالة الحز مشتملة على المعاني الثلاثة التالية: 1- إن هذا الحز كان في بعض اللحم لا كله. 2- وإنه قطع ما يلي الجلد. 3- وإنه لم ينته إلى ما يلي العظم.

وهذه المعاني الثلاثة تجعل من الحز أمرا عاديا، وتكون الدلالة إذاك غير بليغة، مما يحيل على أن دفاع الممدوح عن مادحه كان دفاعا متواضعا وبسيطا. ولكن حذف الشاعر للمفعول به (اللحم)، يسقط تلك المعاني، ويأتي بمعنى آخر، أعمق وأبلغ جاعلا القارئ يتصور في نفسه من أول الأمر أن الحز مضى في اللحم حتى لم يرده إلا العظم، فيكون ترك الذكر أفصح من الذكر.

ويظهر من كلام الجرجاني أنه لم يتوقف عند حدود تقديم تحليل لغوي، «أو لماذا تحدث الدلالة هكذا بدلا من هكذا، بل يقدم الدلالة أو المعنى أيضا في حركة مكوكية يخرج با من

---

[95]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد عبده ومحمد الشنقيطي، تصحيح وتعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة، بيروت، لبنان، 1978، ص22.

التحليل اللغوي ليدخل المعنى ثم ليعود مرة أخرى إلى اللغة، وهكذا. وهو ما لا يفعله بنيويو القرن العشرين الميلادي» [96]؛ إذ يتوقفون عند آلية تحقق الدلالة ولا يكترثون للدلالة نفسها.

ويبدو أن ما تنبه إليه عبد القاهر منذ تسعة قرون، هو ما أجهد النقد الغربي نفسه طويلا، ليقول به في القرن العشرين «أليس اللفظ المحذوف هنا هو المسكوت عنه *The unsaid* في لغة النقد الحداثي وما بعد الحداثي اليوم ؟ ألا يخلق السكوت عن "اللحم" هنا فجوة [*Indeterminacy*][*] يقوم المتلقي بملئها بالمعنى ما بعد الحداثي أيضا ؟ أليس هذا على وجه التحديد ما يعنيـه عبد القاهر الجرجاني حينما يحول الحذف إلى مبدأ نقدي سبق إليه نقاد النصف الثاني مـن القرن العشرين . [حيث يقول:] «أفيكون دليل أوضح من هذا وأبين وأجلى في صحـة ما ذكرت لك من أنك قد ترى ترك الذكر أفصح من الذكر» » [97]. فذكرت كلمة "اللحم" لما كان الأسلوب يرقى بذه الدرجة من البلاغة.

1-3-2- تحويل الصورة الشعرية إلى صورة سمعية مرئية:

سنعرف هنا مدى قدرة عبد القاهر الجرجاني كناقد على بث الحركة والحيوية في نص إبداعي، انطلاقا من تصوير دلالته كحدث، وكهيئة لذلك الحدث، ضمن تقصي الأبعاد الدلالية في عملية مقارنة بين ثلاثة أبيات شعرية في وصف السيوف أثناء المعركة.

1-3-2-1- العينـ ـ ـة:

يقول عمرو بن كلثوم:

تَبْنِي سَنَابِكُهَا [**] مِنْ فَوْقِ أَرْؤسِهِمْ سَقْفًا كَوَاكِبُهُ الْبِيضُ الْمَبَاتِيرُ [***]

---

[96]- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 376.

[*]- ينظر: عمر أوكان، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص176.

[97]- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص376.

[**]- السنبك: طرف الحافر وجانباه من قُدم.

[***]- المباتير: الرماح.

يقول بشار:

كأن مَثَارَ النقعِ * فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافُنَا لَيلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ

يقول المتنبي:

يَزُورُ الْأَعَادِي فِي سَمَاءٍ عُجَاجَةٌ ** أَسِنَّتُهُ فِي جَانِبَيهَا الْكَوَاكِبُ

1-3-2-2- الإجــراء التطبيقــي:

يقول الجرجاني:

‹‹التفصيل في الأبيات الثلاثة كأنه شيء واحد لأن كل واحد منهم (من هؤلاء الشعراء الثلاثة) يشبه لمعان السيوف في الغبار بالكواكب في الليل، إلا أنك تجد لبيت بشار من الفضل ومن كرم الموقع ولطف التأثير في النفس، ما لا يقل مقداره، ولا يمكن إنكاره وذلك لأنه راعى ما لم يراعه غيره، وهو أن جعل الكواكب تاوى فأتم الشبه، وعبر عن هيئة السيوف... وهي تعلو وترسب، وتجئ وتذهب، ولم يقتصر على أن يريك لمعانا في أثناء العجاجة كما فعل الآخران وكان لهذه الزيادة التي زادها حظ من الدقة تجعلها في حكم تفصيل بعد تفصيل. وذلك أنا وإن قلنا إن هذه الزيادة هي إفادة هيئة السيوف في حركاتا، إنا أتت في جملة لا تفصيل فيها فإن حقيقة تلك الهيئة لا تقوم في النفس إلا بالنظر إلى أكثر من جهة واحدة، وذلك أن تعلم أن لها في حال احتدام الحرب، واختلاف الأيدي با في الضرب، اضطرابا شديدا وحركات بسرعة، ثم إن لتلك الحركات جهات مختلفة، وأحوالا تنقسم بين الاعوجاج والاستقامة، والارتفاع والانخفاض، وإن السيوف باختلاف هذه الأمور تتلاقى وتتداخل وتقع بعضها في بعض، ويصطدم بعضها مع بعض.

---

* - النقع: الغبار.

** - العجاجة: الغبار.

ثم إن أشكال السيوف مستطيلة، فقد نظم هذه الدقائق كلها في نفسه ثم أحضرك صورها بلفظة واحدة ونبه عليها بأحسن التنبيه وأكمله بكلمة وهي قوله تهاوى؛ لأن الكواكب إذا تهاوت اختلفت جهات حركاتها وكان لها في تهاويها تواقع وتداخل، ثم إنها بالتهاوي تستطيل أشكالها، فأما إذا لم تزل عن أماكنها فهي على صورة الاستدارة» [98].

1-3-2-3- التعليـــق:

في البداية يقرر عبد القاهر الجرجاني، أن الأبيات الثلاثة جاءت في وصف السيوف في الغبار، فكل شاعر يشبه لمعان السيوف في الغبار بالكوكب في الليل، ثم بعد نظر وتفحص يقرر الجرجاني أن لبيت بشار من الفضل ومن كرم الموقع ولطف التأثير في النفس، ما لا يقل مقداره ولا يمكن إنكاره.

وبديهي أن عبد القاهر الجرجاني باعتباره ناقدا تطبيقيا، لا يترك الحكم هكذا دون تعليل، فهو يرجع سر الجودة والتفوق في بيت بشار إلى التركيب "تهاوى كواكبه"، الذي يعبر عن هيئة السيوف وهي تعلو وترسب، وتجئ وتذهب... ثم إن أشكال السيوف مستطيلة، وكذلك الكواكب إذا تهاوت تستطيل أشكالها، زيادة على كونها -أيضا- تتداخل أثناء تهاويها، هذا مع بقاء خاصية اللمعان كمشترك يجمع بين الكواكب والسيوف في الليل.

قام الجرجاني هنا بإسقاط الصورة الشعرية في بيت بشار إلى الواقع؛ إذ سار في تحليله للإجابة على سؤال مهم في مفهوم الشعر، وهو: كيف تحاكي القصيدة الأشياء [99] ؟؛ وإجابة عبد القاهر كانت واضحة من خلال تحويل المسد اللفظي، وهو بيت بشار إلى لوحة فنية [*] متحركة.

---

[98]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، صححها وعلق عليها: محمد رشيد رضا، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، مصر، ط6، 1959، ص141.

[99]- ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، القاهرة، مصر، ط4، 1990، ص153.

[*]- «إن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر». ينظر: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982، ص64.

حيث تم ذلك التحويل من الصورة الشعرية إلى الصورة السمعية البصرية، عن طريق تحليل الزيادة "تاوى"، بجعل صورة الكواكب تتهاوى مقابلة لصورة تاوي السيوف في قول الشاعر: وأسيافنا ليل تاوى كواكبه؛ فتلك الزيادة أضفت دينامية خاصة عن توظيف لفظة الكواكب، تختلف عن التوظيفين الآخرين، فعلى أي مستوى تم ذلك، وكيف ؟

وكما هو معلوم أن أهم مصطلح يرتبط مباشرة بعبد القاهر الجرجاني، هو مصطلح النظم، هذا المصطلح الذي غدا نظرية متكاملة. والنظم يحيل مباشرة على مصطلح السياق، الذي من خلاله ناقش عبد القاهر الجرجاني كيفيات اكتساب الألفاظ لمعانيها، استنادا إلى خاصية التعليق [100].

فإسناد الفعل "تاوى" إلى لفظة "الكواكب" في بين بشار، هو إدخال كلمة كواكب في سياق جديد إثر تعليقها بالفعل "تاوى"، سياق «يشمل –بوجه من الوجوه- كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات، والعناصر غير اللغوية المتعلقة بالمقام الذي تُنطق فيه الكلمة...» [101]؛ وبالتالي فالسياق ذو طبيعة حيوية، يسمح بإضفاء معاني جديدة ومختلفة للفظة الواحدة. فالسياق وأسيافنا ليل تاوى كواكبه، أدخل المعنى في صورة تبدو كأنا حقيقة متحركة أمامنا.

وما الإطالة السابقة في الإجراء التطبيقي إلا استغراقا من البلاغي والأسلوبي عبد القاهر الجرجاني، في رسم جزئيات «الصورة المرئية السمعية *Audio- Visual* من نظرة لا تقل نضجا للشعر ووظيفة المجاز، ويستطيع من يشاء أن يعيد قراءة تلك السطور... ليحدد حسب قدرته مفهوم الإبداع الشعري باعتباره تركيزا *Concentration* كما قال إليوت ومفهوم الزيادة ومدى اتفاقه واختلاطه مع مفهوم «الزيادة» و«الإكمال» * (*Supplement*)، بالمعنى الذي قصده دريدا! » [102]. هذا المصطلح الذي كثيرا ما فتن به العرب المحدثون.

---

[100] - ينظر: صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة، الجزائر، 2002، ص140.

[101] - ستيفين أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط12، 1997، ص68.

* - سنعود إلى هذا المفهوم في الإجراء التطبيقي القادم (الكناية).

[102] - عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص372.

1-3-3- دور الكناية في تعدد الدلالة أو معنى المعنى:

كانت ولا تزال قضية المعنى (أو الدلالة) مدار كل الدراسات النقدية، والمال التطبيقي الرحب الذي تصطرع فيه الأفكار وتتعايش، ولا يخفى على أحد شدة ارتباط المعنى باللفظ، «فالكلمة... لها قوتا الخاصة، وهي وسيلة لتنفيذ الأعمال وقضاء الأشياء، وليست تعريفا لهذه الأشياء» [103]؛ تلك القوةأكسبت الكلمات طاقة تحميل شحنات المعاني.

1-3-3-1- العينـــة:

تقول الخنساء:

طَوِيلُ النجَادِ [**] رَفِيعُ الْعِمَادِ كَثِيرُ الرمَادِ إِذَا مَا شَتَا [***]

1-3-3-2- الإجـــراء التطبيقـــي:

يقول الجرجاني:

«ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم: هو كثير رماد القدر، وعرفت منهم أنم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك فقلت: إنه كلام قد جاء عنهم في المدح ولا معنى للمدح بكثرة الرماد، فليس إلا أنم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدور الكثيرة ويطبخ فيها للقرى والضيافة، وذلك أنه إذا كثر الطبخ في القدور وكثر إحراق الحطب تحتها، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لا محالة. وهكذا السبيل في كل ما كان كناية» [104].

1-3-3-3- التعليـــق:

---

[103] - ستيفين أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص29.

[**] - النجاد: حمالة السيف.

[***] - إذا ما شتا: إذا أقبل الشتاء.

[104] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص331.

لا يمر عبد القاهر الجرجاني على الصورة الشعرية مرورا سطحيا، بل يتوقف عندها بإمعان، فهو لم يصرح بدلالة كثرة القرى والضيافة، إلا من منطلق رفض الدلالة الظاهرة للفظ؛ إذ الكلام جاء في مقام مدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد. وبالتوقف عند هذا التناقض الظاهري، تنفتح آفاق دلالية، سدا للفراغ، وتحقيقا للتوازن.

حيث تتفتق دلالة التركيب كثير رماد القدر، بعيدا عن تلك المواضعة اللفظية المتناقضة ظاهريا، إذ الصورة الأولى التي تتبادر إلى الأذهان هي مجرد صورة لرجل موقده أو كانونه مليء بالرماد. لكن بتوقفنا عند الصورة تفصح عن أشياء ترتبط بالدلالة الوضعية إلى حد ما، بعيدا عن الكناية، منها أن كثرة الرماد تعني أنهم يحرقون حطبا كثيرا... [أو] أن الزوجة مهملة فهي لا تقوم بتنظيف الموقد... وقد تعني أن عملية الطبخ أو إعداد الطعام لا تتوقف مما لا يتيح للمرأة وقتا لتنظيف الرماد... وهي الدلالة المتوازنة مع غرض المدح.

ألا تحيلنا هذه النقلة من دلالة ظاهرة غير مقصودة إلى دلالة خفية، هي المعنية في السياق؛ حيث الدلالة الأولى (الظاهرة) هي حضور غائب؛ لأنها لا تحقق التوازن، والدلالة الثانية (الخفية) هي غياب حاضر؛ لأنها تحقق التوازن، ألا تحيلنا هذه النقلة على أهم مبدأ في النقد التفكيكي، ألا وهو مبدأ الحضور والغياب [105]. ثم ألا يحيل كل ذلك بالتعبير الحديث لدريدا على «منطق الإكمال (*Suppelement*)... [عبر] عمليات الغياب والحضور، باعتبار الحضور غيابا والغياب حضورا في تبادل لا ينتهي للأدوار والتزامن في الوقت نفسه» [106]، ولكن ما أصل هذه السلسلة الدلالية ؟

إذا كان عبد القاهر الجرجاني قد وصل إلى هذا العمق في إجرائه التطبيقي، فإنه بالضرورة يستند على خلفية مرجعية مكنته من إحضار هذا الغائب المطلوب من خلال حاضر لفظي هو غائب دلاليا، لأنه غير مطلوب. يقول عبد القاهر: «فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره [وهنا يتحدد المدلول

---

[105]- ينظر: بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 1998، من ص 51-90.

[106]- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص131.

الأول] *، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستـدلال معنى ثانيا هو غرضك [وبـهذا يكون المدلـول الأول قد تحول إلى دال]* كمعـرفتك من كثير رماد القدر أنه مضيـاف» [107]، وهـو الوجود الذهني ** المقبول هنا.

فرغم أن عبد القاهر الجرجاني لم يستخدم اللفظتين: دال ومدلول، صراحة؛ إلا أنه يستخدمهما ضمنيا من خلال كلمتي اللفظ والمعـنى، فاللفظ دال، والمدلول هو المعنى، وهذه الوجهة السوسيرية -حداثيا- تتفق مـع ما سبـق من تعدد في الدلالة؛ حيث إن «اعتباطية الإشارة [اللغوية] هي ما يمكنها من التحول الدلالي... ويتغير المدلول ويتنوع، دون الدال الذي يقف صوتا دائم التوثب والحركة يعوم سابحا ويجتذب إليه المدلولات دانيها وقاصيها حسب طاقة المتلقي الخيالية» [108]، في اقتناص المعاني والدلالات، ضمن نظرية النظم.

تلك النظرية أعطت النموذج الإجرائي هنا إشارة بالغة الأهمية بالمقارنة مع ماوصلت إليه الحداثة، ذلك أن «تعدد الدلالة وأهمية معنى المعنى [الذي يسميه عبد القاهر بشكل صريح ومحدد] ***، تعتبر تحذيرا مبكرا لنا من الوقوع في فخ الحكم المبكر على اللغويات العربية بالقصور والتخلف» [109]. في حين نلاحظ التوظيف الجرجاني لمصطلح معنى المعنى.

تلك كانت مزية أولى، والثانية تكمن في أن عبد القاهر «لا يفتح الباب على الإطلاق أمام لا نهائية تحول المدلول إلى دال. كما يقول أصحاب التأويل والتلقي والتفكيك... إن علم

---

*- الإضافة لـ: عبد العزيز حمودة.

107- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص203.

**- «ويقسم أبو حامد الغزالي الإشارة اللغوية إلى: 1- وجود عيني، 2- وجود ذهني، 3- وجود لفظي، 4- وجود كتابي، منذ قرون، سبقت حتى عبد القاهر الجرجاني، هذا التقسيم كان حلا لمعظلة الدال والمدلول »، ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنوية إلى التشريحية، دار سعادة الصباح، الكويت، 1984، ص45.

108- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنوية إلى التشريحية، ص48.

***- بقوله في دلائل الإعجاز، ص203: «معنى ثاني هو غرضك»، وفي مواضع متعددة من الدلائل، مثـل ص202، 203،... إلخ.

109- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص215.

البيان العربي حينما اهتم في تلك الفترة المبكرة بقضية تعدد الدلالة، وضع في الوقت نفسه القواعد التي تحول دون تطورها إلى فوضى لا نهائية الدلالة»[110] التي أوقعت الإنسانية في مأزق حقيقي[*].

مما سبق، يمكننا القول بأن عبد القاهر الجرجاني يمثل غيابا حاضرا بصيغة أخرى؛ حيث «تنقله مبادؤه اللغوية والنقدية من القرن الخامس الهجري إلى قلب القرن العشرين الميلادي...»[111]، بل إلى يومنا هذا، خاصة إثر المأزق الأنطولوجي والمعرفي الذي تتخبط فيه الإنسانية، بفتحها باب لا نهائية الدلالة؛ فالجرجاني (عبد القاهر) كان مدركا منذ قرون لخطر لا نهائية الدلالة. والخطر هنا يكمن في غياب المرجعيات، وها هي الإنسانية تدخل -إذاك- في دورة شك جديدة، شك في كل شيء هذه المرة، حتى في أكبر مرجعيتين؛ ألا وهما العقل والذات، وباعتراف الغربيين أنفسهم[**].

2- النقـــد التطبيقـــي الحديـــث:

لأننا نعيش ثقافة التبعية، أو ثقافة الشرح[***]، كما يحلو لعبد العزيز حمودة تسميتها، فإنه لا مناص كلما أردنا التأسيس لمفهوم ما حداثيا (من حيث الزمن لا (الخصائص)، أن ننطلق من مرجعية غربية، وهذا ليس تناقضا مع ما سبق وخلصنا إليه في القسم الأول من هذا الفصل، بشأن ثراء التراث النقدي العربي، إلى حد منافسة النقد الغربي الحديث. ولكن البون الزماني الكبير بينهما، أسهم بقدر كبير في بروز نموذج نقدي غربي، ضمن الفراغ الذي شهده النقد العربي بعد حازم القرطاجني.

---

[110]- المرجع السابق، ص300.

[*]- للمزيد من المعلومات، ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص402.

[111]- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص278.

[**]- « إن أهم إنجازات النقد القديم... أنه يحيي فينا شعورا بالنظام Hierarchies: إن المجهود الضخم الذي يبذله ذلك النقد لفرض النظام والطاعة، حتى ولو أدى ذلك الجهد (الذي نسميه حضارة) إلى الكبت أو إلى سعادة قلقة بدلا من السعادة المستقرة، فإنه يبقى جهدا بطوليا ». جيفري هارتمان، Perface، psychoanalysis and the question of the text، ضمن كتاب: المرايا المحدبة، لعبد العزيز حمودة، ص403.

[***]- ينظر: ثقافة الشرح، الفصل الأول، في كتاب: المرايا المقعرة، لعبد العزيز حمودة، من ص17- 98.

حيث إذا ما أخذنا بعين الاعتبار المسافة الزمنية الفاصلة بين القرن الخامس الهجري، والقرن العشرين، وهي تسعة قرون، أنتجت هذا غربيا حديثا، وقبل ذلك بتسعة قرون (أي في القرن التاسع الميلادي)، وباعتبار أن بداية نشاط الفكر العربي كانت مع نزول الرسالة المحمدية، في القرن السابع الميلادي، فإن نشاط العقل العربي لفترة دامت ثلاثة قرون فقط، أنتجت نقدا عربيا حديثا، بالنظر إلى ذلك العصر، بل وحديثا بالنظر إلى القرن العشرين أيضا، كما سبق وأرينا حداثة الجرجاني مثلا، هنا تكمن المفارقة الأولى والمفارقة الثانية تكمن في أن عشرة قرون أنتجت في آخر المطاف أزمة أنطولوجية ومعرفية، لم ينتج مثلها النقد العربي القديم في قرونه الثلاثة.

2-1- إيفور آرمسترونغ رتشاردز * يؤسس للنقد التطبيقي الحديث:

ينطلق رتشاردز (1893، 1947م)، من أرضية صلبة، حيث يستند إلى علـم الجمال **، في ظلال علم النفس، إنه يمثل البدايات الأولى للنقد الجديد مع التأثر الواضح بالدراسات النفسية الجديدة. «ومما لا شك فيه أن رتشاردز أثار الاهتمام منذ بداية العشرينات في الجانب النفسي من العملية الإبداعية والطبيعة النفسية لوظيفة اللغة» [112] الأدبية، مما يهيؤها لأن تكون مجالا خصبا لدراسة طرق تلقيها من طرف القراء من جهة، وخصائصها الأسلوبية من جهة ثانية، وفي دراساته تلك يبتكر رتشاردز مفاهيمه ومصطلحاته الخاصة نحاول التركيز على أهمها فيما يلي.

2-1-1- نظرية التوصيل المزدوج والنقد التطبيقي:

في جو خيم على جامعة كمبردج بإنجلترا –آنذاك- توجه موغل في الرومانسية والخيال، انبثق نجم رتشاردز ضمن زمرة المناهضين لذلك التوجه، مصرحا (أي رتشاردز): «بأن مكتشفات العلم التجريبي قوية التأثير من الناحية الذهنية على نحو يمكن أن يضارع اكتشفات أي نوع آخر من البحث، وأن على النقد الأدبي أن يزود نفسه بالأسلحة التجريبية. والنقد في رأي

---

*- إيفور آرمسترونغ رتشاردز: عالم جمالي حاول إيقاف نزيف النظريات. درس في علم الأخلاق في جامعة كامبردج بإنجلترا، دعي في صيف 1919، ليحاضر عن نظرية النقد في جامعة كامبردج، تأثر بكوليردج، كان مناهضا للرومانسية، رافضا الماضي من كتبه: أسس علم الجمال 1922، النقد التطبيقي 1928.

**- وأول كتاب لرتشاردز عنوانه: أسس علم الجمال، نشره عام 1922، مع أوجدن، وجيمس دود.

112- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص196.

رتشاردز ما زال في المرحلة التي كان [عليها] العلم قبل فرنسيس بيكون...»[113]، لذا وجب على النقاد أن يجعلوا من النقد علما متخصصا كبقية العلوم الأخرى.

انطلاقا من هذه الرغبة راح رتشاردز يقتبس من علم النفس -بخاصة-، وعلوم عصره المختلفة عامة، ما يمكن أن يفيد في تطوير العملية النقدية، و«كانت الـ عة الكبرى في تفكيره أن يقيم بين الفن والرغبات الكبرى الأخرى علاقة حية، ويحقق بذلك حرية أكثر وكمالا أزيد في الحياة»[114]، بتوسيع دائرة العلوم، وإفادتا من بعضها البعض.

يستند رتشاردز إلى مصطلحين أساسيين، ليؤسس نظريته في التوصيل المزدوج، وهما: مصطلح «التجربة الجمالية»، ومصطلح «النقل أو الإيصال» «وبما (أي المصلحين) كتب تعريفه المشهور للقصـيدة في كتابه [مبادئ النقد الأدبي]،... [يقول]: «هذه هي الطريقة الوحيدة العملية، في الحقيقة، لتعريف قصيدة، وإن بدت غريبة معقدة: وذلك أن نقول إن القصيدة مجموعة من التجارب؛ حيث يقول رتشاردز عن التجارب الجمالية: « سأجهد الجهد كله لأدل على أنا مشابة لكثير من التجارب الأخرى، وأنا تختلف في المقام الأول بالعلاقات القائمة بين محتوياتا، وأنا ليست إلا تطورا للتجارب العادية...»[115]، التي لا تختلف عن أي من خصائصها إلا بمقدار معلوم، يتفاوت تبعا لكل من هذه الخصائص، عن تجربة معينة نتخذها معيارا لسائر التجارب»[116].

وبديهي أن التوجه نحو التجريبية المخبرية، هو ما حدا برتشاردز أن يسلك هذه السبيل، في شكل مطابقة (على سبيل المشابة)، بين التجارب الجمالية، وذلك محاولة للإمساك بالنص الذي هو ذو طبيعة زئبقية، صعبة المنال؛ فرتشاردز بتوفيقه بين خصائص التجارب الجمالية، يسعى إلى محاصرة الظاهرة اللغوية (أو النص) للاشتغال عليه مخبريا كعينة حية؛ حيث يخرج رتشاردز المبدع

---

[113]- طائفة من النقاد، مختارات من النقد الأنجلو أمريكي الجديد، تر: ماهر شفيق فريد، المركز المصري العربي، مصر، 2000، ص221.

[114]- ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدراسه الحديثة، تر: إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1978، ج2، ص182.

[115]- المرجع نفسه، ص 117.

[116]- المرجع نفسه، ص118.

من المخبر، ويمارس عملية قتل المؤلف، لتحقيق الوحدة العضوية للقصيدة، و« كان البحث عن "الوحدة" والقوانين العامة من خصائص العصر الحديث في ظل إنجازات العلم والتكنولوجيا... ثم إن الوحدة ترتبط باستقلالية البناء الفني ودراسته من داخله حسب قوانينه هو» [117]، الأمر الذي يقرب رتشاردز من البنوية ويبعده عن الرومانسية.

ورتشاردز في كل ذلك «يهيء لنا تجارب لتكوين نظرية في التوصيل،... [معلنا عقيدته] التوصيل هو الهدف الرئيس للفنان» [118]، فهو يسعى دائما لنقل تجاربه للآخرين، ولكن رتشاردز هنا لا يرمي إلى إقامة علاقة تواصل، بهذا اللفظ بالتحديد، بين كل من القارئ والمبدع، إذ هو يقتل المبدع أثناء الممارسة التطبيقية.

فلفظة التوصيل التي استخدمها رتشاردز في نظريته تختلف من لفظة التواصل؛ إذ التوصيل يومئ بدلالة تسليم القصيدة إلى القارئ، مع قطـع الصلة بالمبدع، وجعل القارئ ينتـقل إلى المرحلة العقلية التي كان عليها المبدع أثناء إبـداع القصيدة. فعملية التوصيل -إذاك- تتم على مستوى مكاني بالدرجة الأولى، بنقل القصيدة من مكان تواجد المبدع إلى مكان تواجد القارئ، إنه (أي التوصيل) ذو طبيعة مادية، بينما يتم التواصل على نقل زماني معنوي بالدرجة الأولى، وحيث إن التوصيل هو الهدف الرئيس للفنان، فإنه من الضروري وجود قارئ يستقبل تلك التجربة الجمالية للفنان، ولا يتم التوصيل بمفهوم رتشاردز، إلا ضمن هذه الازدواجية؛ حيث القارئ متواجدا ضمن الحالة العقلية للفنان.

ومنه فإن التوصيل يكون مزدوجا فهو وظيفة المبدع، ووظيفة القارئ في آن واحد، وهو بقدر إلغائه التواصل المكاني بين المبدع والمتلقي، يسمح بتواصل على مستوى التجارب الجمالية من ناحية، وكذا يفسح المجال أمام تواصل القراء مع تلك التجارب من ناحية ثانية، ذلك هو التوصيل المزدوج وهدفه الأسمى هو: «أن نصل إلى الحالة العقلية المرتبطة بالقصيدة» [119] عند رتشاردز.

---

[117]- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص198.

[118]- طائفة من النقاد، مختارات من النقد الأنجلو أمريكي، تر: ماهر شفيق فريد، ص222.

[119]- ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس، ص132.

2-1-1-1- نظرية التوصيل المزدوج والفن كقوة توازن:

تبدي الملاحظة الأولية لنقد رتشاردز أنه يمزج بين متناقضتين، بإرادته تنشيط الأدب، بتوظـيف العلوم المختلفة، خاصة علم النـفس -الذي كان في كامل حيويته -آنذاك، وبين إجراء آخر مناقض تماما لأوليات علم النفس، الذي من أهم خصائصه التركيز على الشخصية، ولكن رتشاردز يحدث المفارقة، بتوظيفه لعلم النفس في المجال الأدبي، مع رفضه النقد السياري * بقتله المبدع، فما هي منطلقاته في محاولته للتوفيق بين المتناقضات ؟ وما هي أهدافه البعيدة من وراء ذلك ؟

إن الاهتمام بالقارئ أو الجمهور في عملية النقل الفني، يعود إلى الحضارة اليونانية، «فقد وضع كل من أفلاطون وأرسطو طاليس القواعد العامة، عن رد الفعل عند الجمهور، في مبدأيهما النفسيين الاجتماعيين المتعارضين، فقال الأول إن الفن مثير ضار للعواطف، وقال الثاني إنه عامل يساعد في تطهير العواطف» [120] الإنسانية، بما يحققه من تنفيس وتفريج.

ذلك التنفيس والتفريج بمثابة محطة يتوقـف عندها الإنسان ليتزود بالطاقة النفسية، والعضوية، لإعادة توازنه على جميع الأصعـدة، «فالطاقة النفسية سواء الحُلُمِيـة ** أو الآيروسية *** أو غيرها، هـي نتيجة طبيعية لسلسلة من التغيرات الكيميائية الحيوية الجارية في داخل

---

* - النقد السيري هو النقد الذي يهتم بحياة المؤلف، وهو نقد نفسي يرفضه رتشاردز، حيث يقول: «ولا ريب في أن إخضاع قراء الشعر لأساليب المعامل أيسر من إخضاع الشعراء أنفسهم لها فأغلبية الشعراء في نهاية الأمر موتى، والأحياء منهم مشهورون شهرة سيئة، بأنهم يكرهون إلزام أنفسهم بشيء»، ينظر: طائفة من النقاد، مختارات من النقد الأنجلو أمريكي، تر: ماهر شفيق فريد، ص223.

120- ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس، ص146.

** - الحلمية: المضمون الكامن الذي تختزنه الأحلام.

*** - الآيروسية: من كلمة "إيروس" إله الحب عند اليونان.

الجسم» [121]. على أن إعادة التوازن فنيا شكل من أشكال التسامي الذي لا يقوى عليه كل الناس يقول ألفرد عبود:

«الفـ ـن
روح قدس البشريـ ـة.
الفـ ـ ـن
ضحكة أطفال أبريـ ـاء» [122].

ينطلق ريتشاردز في اهتمامه بنفسية المتلقي، من الطبيعة النفسية لوظيفة اللغة الأدبية، على خلاف اللغة العلمية؛ حيث يقوم بـ «تحليل الدور الذي تلعبه اللغة العاطفية في مقابل اللغة الفكرية أو العلمية، وهو اهتمام يشكل أساس النظريات التي جاء با ريتشاردز... [كتطويره] نظرية للمعنى تميز بين المعنى *Sens*، والنبرة *Tone*، والشعور *Feeling*، والقصد *Intension* » [123].

ومع تباين العناصر المذكورة في نظريته للمعنى، واختلاف المعاني وتعددها، فإن ريتشاردز يجمع بينها كلها، بفضل الخاصية النفسية والعاطفية للغة الأدبية، و«ربما يكون من أبرز إسهاماته... إثارته لفكرة الأضداد أو الدوافع المتعارضة وربطه للقيمة -التي تحتل مكانا بارزا في مذهبه النقدي- بقدرة وحدة التخيل على تحقيق توازن بين الأضداد» [124].

كذلك الفن بالنسبة إلى رتشاردز، يخضع لقدرة وحدة التخيل، التي هي خاصية المبدع والمتلقي في آن؛ لأنه «يفرض علينا نظاما نفسيا، أو ما يدعوه رتشـاردز بترتيب الدوافع، أو توازن الاتجاهات الذي يسببه العمل الفني، لذا فالفنان عنـده معـالج للاضطرابات الذهنية

---

[121]- خرستيو نجم، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، فصول في تحليل الفكر والأدب والفن، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص182.

[122]- من قصيدة الشاعر ألفرد عبود ذاته ضمن ديوان: نفس مفككة، ص26، ضمن: خرستيو نجم، النقد الأدبي والتحليل النفسي، ص133.

[123]- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، جمادى الآخرة، 1407هـ/ فبراير- شباط، 1987، ص473. ولريتشاردز كتاب: معنى المعنى، الذي يشير إلى تعدد المعاني واختلافها.

[124]- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص197.

والفـن علاج أو مقو للأعصـاب»[125]؛ بـل إن رتشاردز يذهب إلى أبعد من ذلك قائلا بأن: «الفن... سيحل محل الدين كقوة اجتماعية»[126]. وكان رتشاردز بذلك ناقدا استشرافيا[*]، زيادة على كونه ناقدا موضعيا وعلميا.

2-1-1-2- النقـد التطبيقيـ ـي[**]:

وزع رتشاردز مجموعة من القصائد على طلبته، وطلب منهم قراءتا بتمعن، وإبداء نقدهم لها، ثم جمع تلك المسودات مقدما تعليقه ورأيه كلما استدعى الأمر ، ومفاضلا بين القراءات، وندرس هنا عينة مثلت الأنموذج بأفضليتها القرائية لـدى طـلاب رتشاردز، ألا وهي قصيدة «الهيكـل» لبليو مـن مجموعـة *Parentalia And Other Poms*"[***] .

1-2-1-1-2- العينـ ـ ـة:

«بين الأشجار السامقة الخاشعة
سأخر على ركبتي
فلن أجد هذا اليوم
مكانا كهذا ملائما للتعبد
بين الأشجار السامقة الخاشعة
....»[128].

---

[125]- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، ص473.

[126]- المرجع السابق، الصفحة ذاتا.

[*]- «وهكذا تنتهي نظرية رتشاردز، وهي نظرية ذات مطامح علمية كثيرا ما تحيلنا إلى التطورات المستقبلية في علم الأعصاب...». ينظر : رينيه ويلك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، ص474.

[**]- لرتشاردز كتاب عنوانه: «النقد التطبيقي، [وهو] يعتمد على التجربة المعملية التي قام با على مجموعة من طلابه، لقد وزع عليهم عددا من القصائد بعد حذف أسماء مؤلفيها، وطلب منهم التعبير بحرية عن استجاباتم لتلك القصائد. وكانت النتيجة بالطبع عددا من الاستجابات المتباينة والمتناقضة [أحيانا]، وقد قدم رتشاردز بمناقشة تلك الاختلافات خاصة حينما تقوم على قراءات خاطئة،...»، ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص315، وينظر: ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس، ص134.

[***]- ينظر: ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس، ص139.

[128]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتا.

2-1-1-2-2- الإجــراء التطبيقــي:

طالب أول يقول: «لا أحب أن أسمع الناس يتمجدون بتعبدهم؛ لقد كان ألفريد دي فيني يرى أن الصلاة جبن، ومع أني لا أتطرف تطرفه فإني أعتقد أن من الجفاء أن نحشر التواجد الديني في حلق هذا العصر الشكي، وهو لا يستسيغه» [129].

طالب ثان يقول: «حين قرأت البيت الثالث عنت على بالي صورة حيوية، صورة اللاعب وقد انفرد بالكرة، على خط دفاع واه، ثم مضى قدما نحو الخط لا يثنيه شيء» [130]

طالب ثالث يقول: «إن الأفكار الكامنة وراء هذه الأبيات لتشارف الكمال، فالتعبير عن العاطفة حادٌ لذٌ كالعواطف نفسها... وأرى أنا تعبر عن أفكاري» [131].

رتشاردز يقول: «أغفل بعض القراء (مثل الطالب الأول) القصيدة، وتعلقوا بالجدل الديني،... وأبان ناقد آخر (مثل الطالب الثاني) عن مثل جميل من الأمور غير المتناسبة في الذاكرة... وقد أحب أكثر القراء هذه القصيدة [والطالب الثالث مثال] تعليقات نموذجية تقدم بعض الأسباب المميزة، التي حكمت لها بالأفضلية» [132].

2-1-1-2-3- التعليــــق:

إن رتشاردز لا يقلل من شأن أية قراءة بل حتى الشطب في المسودات بالنسبة إلى رتشاردز، يسهم في الكشف عن عمليات تفكير القراء [*]، إذ إن تصوره (أي رتشاردز) كان دائما «من صراع الأفكار المتضاربة تنبثق الحقيقة إذا كانت تترجم بسهولة في 850 كلمة عظيمة» [133]، إشارة منه إلى النص أو القصيدة.

---

[129]- المرجع السابق، الصفحة ذاتا.

[130]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتا.

[131]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتا.

[132]- المرجع نفسه، ص152.

[*]- ينظر: ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس، ص142.

[133]- المرجع نفسه، ص177.

فكل قراءة هي بحث عن الحقيقة، ولذلك جمع رتشاردز كل قراءات طلابه، وأردفها بقراءاته هو، و«إن ما حققه [كتاب] «النقد التطبيقي» في منحاه لبالغ القيمة... فقد كان فاتحة نقد موضوعي وأول محاولة منظمة لإيقاف نسج النظريات...» [134]؛ إنه بمثابة المنقذ الذي انتشل النقد من الذاتية المفرطة.

2-2- استراتيجية التفكيك والصورة المشحونة:

مما لا شك فيه أن الصورة الشعرية الحديثة تختلف خصائصها عن خصائص الصورة الشعرية القديمة، وسنحاول التعرف على مدى جدوى التفكيك كاستراتيجية تطبيقية تحليلية في سبر أغوار الصورة الشعرية، واستكناه شحناتا الدلالية.

2-2-1- العينـــــة:

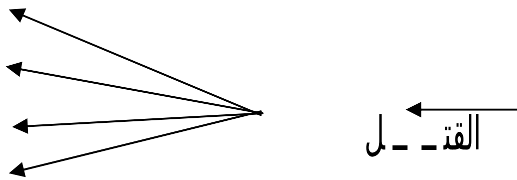
يقول محمود درويش:

دمـــي المعلــب [*]

2-2-2- الإجــراء التطبيقــــي:

يمكننا رصد مستويات التركيب بالشكل التالي:

أولا: المفردة الأولى: الدم، يوحي بالقتل، وللقتل أسبابه، فنرسم الشكل التالي:



الــدم القتــل

---

[134] - المرجع السابق، ص131.

[*] - التركيب "دمي المعلب" على بساطته يحقق المفاهيم المتنوعة التالية: الصدمة اللغوية، وغموض الصورة والانزياح الانزياح اللغوي، فهو (أي التركيب) يطرح سؤالا حول علاقة المستعار (وهو التعليب)، بالمستعار له (وهو الدم)، والمستعار منه (وهو المعلب الـهول). ومن ثم فنحن لا نعلم ما هي علاقة الدم في "دمي المعلب" بذا المعلب الـهول، وهل العلاقة الاستعارية بينـهما (هي بين المستعار والمستعار له)، أم هي بين الدم وعملية التعليب نفسها ؟ ينظر: يمنى العيد، في معرفة النص، ص106.

لكن ذلك على اعتبار ما توحي به المفردة خارج التركيب أما داخل التركيب، فالدم المقصود ليس دم القتل؛ لأن دم القتل من الصعب تعليبه، فهو يهدر فكيف يتم تعليب دم المقتول إذن ؟!

تعليب دم المقتول، يتطلب الحرص أثناء القتل، بمعنى أن القاتل يكون واعيا جدا، ودقيقا إلى أقصى حد في قتله، ليحصل على دم كاف لأن يعلب، ولكن كيف يكون هذا الحرص ؟

الحرص على الدم في القتل، هدفه هو الحصول على أكبر كمية ممكنة من الدم، وإلا يفقد التعليب أهميته، إذن هذا القتل يقوم به القاتل بحرص، لهدف التعليب إلى هنا يفقد القتل معنى الموت، ليكتسب دلالة أعمق من مجرد الموت، فما معنى القتل غير ذلك الموت ؟

إن وجود قاتل حريص، ومقتول مستهدف بدقة، يجعل دلالة القتل تحيل على علاقة القاتل بالمقتول، التي تختزن معان لأكثر من فعل،...

ثانيا: المفردة الثانية: المعلب، هو الدم، والتعليب هو حفظ للدم، غايته التخزين والتصدير، مما يوحي بالتجارة والربح، في إطار شبكة علاقات اقتصادية، فنرسم الشكل التالي:.



المعلب

حين نقرأ التركيب السابق مستحضرين ضمير المتكلم فيه وهو "أنا"، المواطن الفلسطيني، والصورة التي أعطاها المعلب (الذي هو دم المواطن الفلسطيني)، في الشكل أعلاه، تتفتق أمامنا الشحنات الدلالية للصورة الشعرية في التركيب: "دمي المعلب"؛ إنا الحرب في فلسطين، إنه الامتصاص الحريص للأرض، والعرض، والخيرات، إنا الإيديولوجية اليهودية المتوحشة...

ويغدو التركيب البسيط: "دمي المعلب"، صورة شعرية غاية في التكثيف لتجربة إنسانية عميقة، إنها تصوير للقتل، على جميع الأصعدة، قتل ليس بمعنى الموت وفقط، بل عملية مسح لكيان معين وإحلال كيان آخر، قتل أكثر تركيزا وعمقا [135].

2-2-3- التعليــــق:

قدم التركيب: "دمي المعلب"، صورة عن مبدأ الحضور كغياب، والغياب كحضور، انطلاقا من كون الاستراتيجية التفكيكية هي «انفتاح القارئ على الحوار مع اللغة،... والقول بوجود قوى بناء وقوى تفكيك في داخل النصوص أو الخطابات، والدعوة إلى التوجه نحو الخطابات ومحاولة القبض على تناقضات الخطاب،...» [136]، وهذا ما قامت به الناقدة يمنى العيد بشكل إجرائي، متسم بالمرونة في محاورة اللغة لفك تناقضاتها.

والملاحظ أن الناقدة، أعطت في النهاية تخريجا نسقيا، بالرجوع إلى صورة الفلسطيني في حربه، ضد قوة تهدد وجوده التاريخي، ومعلوم أن «الصعوبات التي تطرحها هذه الاستراتيجية التفكيكية تكمن في أنها تمثل فكرا واقعا ضد كل ما هو نسقي وتراتبي، وضد أي منطق إجرائي ينحدر من نظام ميتافيزيقي...» [137]، وهنا تكمن صعوبة توظيف منهج غربي على نصوص عربية.

ومنه فإن هذه الاستراتيجية التفكيكية يمكن تطويعها وترويضها، أثناء إسقاطها على الثقافة العربية، بأخذ ما يخدم هذه الثقافة (العربية)، وترك ما يسيء لها، أو يهددها، كمفهوم اللامعنى [*]، الذي فتح المجال لفوضى الدلالة.

2-3- التأويل الثقافي كإجراء تأصيلي لقصيدة ابن طفيل [**]:

---

[135]- ينظر: يمنى العيد، في معرفة النص، ص108،109.

[136]- بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، ص31.

[137]- إدريس هاني، العرب والتفكيك، آية مسافة ؟!، مجلة الكلمـة، مؤسسة الفلاح، بيروت، لبنان، ع13، السنة الثالـثة، خريف1417هـ/1996م، ص85.

[*]- ينظر: الدعوة إلى اللامعنى في الفكر العربي المعاصر، ضمن المرجع نفسه، ص88.

[**]- تتكون هذه القصيدة من أربعة وأربعين بيتا شعريا.

سنحاول هنا التركيز على المشروع التأويلي في حد ذاته، وعلى الحوصلة العامة لتأويل ما حوته القصيدة من أبعاد دلالية، وأفكار وإيحاءات وذلك بسبب طول القصيدة.

2-3-1- العينـــة:

يقول ابن طفيل:

أَقِيمُوا صُدُورَ الْخَيْلِ نَحْوَ المَغَـــارِبِ لِغَزْوِ الأَعَادِي وَاقْتِنَاءِ الرغَائِـــبِ
وَأَذْكُوا المَذَاكِي الْعَادِيَاتِ عَلَى العِدَى فَقَدْ عُرِضَتْ لِلْحَرْبِ جُرْدُ السلاَهِبِ
...
وَتَظْهَرُ أَحْوَالٌ يَرُوقُ سَمَاعُهَا فَيَرْغَبُ فِي أَمْثَالِهَا كُلُّ رَاغِبِ [138]

2-3-2- الإجـراء التطبيقـي:

نحاول اقتراح مشروع لتعميق البحث النقدي، من خلال مفهومين أساسيين، هما: الصورة والعمق ، ونقصد بمفهوم الصورة، ما تميزت به القصيدة من تناظر واختلاف، وما احتلته من فضاء، ونعني بمفهوم العمق الأسس الفكرية والمعنوية والدلالية المختلفة التي اعتمدت عليهما الصورة في تشكلها.

حيث في دراستنا لمفهوم الصورة، ركزنا على شكلها وعناصر جمالها ومدى تماسكها واتحادها. أما في دراستنا لمفهوم العمق، فقد ركزنا على درجات هذا العمق، ووجدنا أن العمق الأول للقصيدة، هو رؤية ابن طفيل السياسية والفكرية، والثاني هو انتماء القصيدة إلى نوع القصائد الاستنفارية، في دعوتنا إلى الجهاد، وعمقها الثالث هو انتماؤها إلى المنتوج الثقافي والسياق السياسي المغاربي، وعمقها الرابع هو كوننا تمثل نموذجا في التجربة الإسلامية والتاريخية، وهذا العمق هو الذي جعل الصورة تأتي بتلك الخصائص [139].

---

[138]- محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، والدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص171.
[139]- ينظر: المرجع نفسه، من ص149 -170.

2-3-3- التعليـ ـ ـق:

يظهر مما سبق، أن التأويل ينطلق من مرجعيات ثقافية وفكرية، ليؤسس وجهته في نقد النص، يقول محمد مفتاح: «إن أسلافنا كانوا يقرأون ويؤولون لا للمتعة وحدها ولا لإثبات مهاراتهم في استنباط القراءات اللامتناهية، وإنما كانوا يهدفون بقراءاتهم وتأويلاتهم إلى توجيه التاريخ والمساهمة في صنعه» [140]، وبهذه الصيغة يكون الناقد فاعلا على المستوى الإنساني.

بل إن الناقد يجب أن يكون كذلك، ليتمكن من أداء دوره الخطير في توجيه الإنسانية نحو قيم الخير والجمال؛ لأنه يشتغل على موضوع هو النص، هذا الأخير (أي النص)، «مهما يكن غنيا، أو قابلا لتأويلات شتى، وقراءات كثيرة، هو في النهاية ينتمي إلى ذاكرة فردية أو جماعية، وهو يبدع ضمن سياق تاريخي واجتماعي وهو يبنى من خلال قواعد اللغـ ـة وشروطها، ومـ ـن ثم انحرافاتها، مما يجعل عملية التأويل أو القراءة غير اعتباطية» [141]، بل مستندة هي الأخرى إلى تلك الذاكرة والسياق وتلك القواعد اللغوية.

تلك هي القراءة المتوازنة، التي طالما اشتاق إليها نقدنا العربي الحديث، التائه في المناهج الغربية، التي لم تحقق له سوى الكثير من الاغتراب المزدوج؛ اغتراب زماني باتجاه التراث، واغتراب مكاني باتجاه الغرب. فإذا كان التأويل إجراء يتأسس من الاعتراف بالخصائص الثقافية والأنثروبولوجية لكل أمة، فهل بإمكانه أن يعيد للنقد العربي نظارته وحضوره الإنساني ؟

140- المرجع نفسه، ص08.

141- بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، ص32.

الفصل الثاني:

أهم القضايا التي نظّر لها الجاحظ

في كتاب الحيوان

»لم يضيع امرؤ صواب القول حتى يضيع صواب العمل«[142]

142- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، دت، ج2، ص 179.

نتطرق في هذا الفصل إلى أهم القضايا التي نظّر لها الجاحظ، في كتاب الحيوان. ولكن قبل ذلك لنا وقفة هامة مع أكبر مبدأ، وأهم قاعدة فكرية وعقائدية وأدبية عند الجاحظ، ألا وهي مبدأ العالم الصغير سليل العالم الكبير، وضمنه ندرج قضيتين أوليتين؛ أولاهما تفريق الجاحظ بين المثال والشاهد، وثانيهما دوافع تأليف الجاحظ لكتابه الحيوان، ومضمونه.

1- مبدأ العالم الصغير سليل العالم الكبير:

للجاحظ فلسفة خاصة، ونظرة ثاقبة للوجود، أساسها المنطق العقلي الذي يربط كل علة بمعلولها، وكل ظاهرة بأسبابها، فلا شيء يأتي من لا شيء، ولا عنصر منفصل عن مجموعته، بل الكون كله نظام متكامل، وصنع بديع، تتضامن فيه الأجزاء لتشكل الكل، الذي بدوره ينقسم إلى مجموعة من الأجزاء؛ حيث لا تنفصل عن خصائص الكل الذي نتجت عنه، بل إنما تبقى متأثرة بكل ما يتعرض له (أي الكل) من عوارض وحالات.

وينطبق هذا المبدأ على نظرية الأدب عند الجاحظ؛ حيث يرى أن اللفظ محدود يمكن تجسيده تارة في الإنسان وتارة في الدنيا، في مقابل المعاني اللامتناهية التي تمثل الوجود كله، كذلك الأدب عند الجاحظ هو سليل الحياة، إنه موقف من الوجود ككل، يكون البيان سبيلا لتوضيحه، والبلاغة وسيلة لتجسيده.

ويبدو أن الجاحظ –بشكل ما- يصور العلاقة بين الواقع والفكر؛ حيث الفكر عنده هو العالم الكبير، وهو مثل الآخرة، عالم مثالي يسعى إليه كل من المتكلم والسامع. أما الواقع فهو العالم الصغير مثل الدنيا، «وبما أن العالم الصغير بخروجه وانحداره من العالم الكبير قد ضل طريقه وزاغ عن الصواب، فإنه صار لا يعبر عن كنهه ولا يدل على حقيقته» [143]، ومن ثم يأتي دور الأدب في عملية التعديل والتقويم.

ويصير الأدب إذّاك وسيلة احتيال لتصحيح وتسوية الخطأ في الإنسان خاصة، وفي الحياة عامة، «فالأدب بهذا المعنى هو عبارة عن ثورة سلمية تهدف إلى استرجاع الوحدة البشرية» [144]،

---

[143]- محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغيسة والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص368.

[144]- المرجع السابق، ص350.

بفضل تكريس المشاعر الإنسانية النبيلة، وبشكل ما هو عملية تطهير وتسامي تقوم با اللغة، في سبيل التقريب بين المثالية الفاضلة والواقعية المفروضة.

كذلك يرى الجاحظ، ومن منطلق أن «المعنى يمثل البيان والدين والآخرة، مقابل اللفظ الذي يمثل التبيين والأدب والدنيا...» [145]، أن أدب القول سليل أدب العمل حيث يقول في البيان والتبيين على لسان مسلم بن قتيبة: «لم يضيع امرؤ صواب القول حتى يضيع صواب العمل» [146]، المتمثل في إصلاح طبائع الناس وتقويم أعمالهم. فالبلاغـة التي «هي صواب القول إنما تكون على قدر الأدب الذي هو صواب العمل» [147]، كقانون طبيعي في الأدب عند الجاحظ.

1-1- المثال كنظرية والشاهد كتطبيق عند الجاحظ:

من أهم المفاهيم التي أنتجها مبدأ العالم الصغير سليل العالم الكبير عند الجاحظ، مفهوم الشاهد والمثل، وهي أحد «المفاهيم التي لم تدرس دراسة وافية عند الجاحظ... وإن الجاحظ لا يعطيها المعنى الذي يعرف لهما عادة وإنه لا يخلط بينهما كما يظن بعضهم، بل كان يميز بينهما تمييزا يمكن اعتباره أساسيا في نظريته الكلامية» [148].

وإذا كانت بعض النصوص التي أورد فيها الجاحظ مفهومي الشاهد والمثل توهم بعدم تمايزهما، فإن الجاحظ لا يقصد بما شيئا واحدا؛ إذ «المثل عند الجاحظ هو النموذج الأول والصورة الأصلية الجامعة لكل الصور. أما الشاهد فهو تجسيد صورة من هذه الصور في حيز المكان والزمان [*]» [149]، تماشيا مع مبدأ العالم الصغير سليل العالم الكبير؛ حيث الشاهد سليل المثل، وتجسد زمكاني له.

---

[145]- المرجع نفسه، ص390.

[146]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص 179.

[147]- محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص369.

[148]- المرجع نفسه، ص309.

[*]- لذلك غالبا ما نجد الشاهد يرد بمعنى الحضور والوجود.

[149]- المرجع نفسه، ص316.

ويغدو المثل إذاك صورة نموذجية و«قالب يلخص جميع الأشكال والأجناس وميدانه الخيال المحض والتجريد المطلق»[150]؛ إنه نسق من المعرفة المعممة ذات طابع فلسفي، وميتافيزيقي، وعصر الجاحظ ثري فلسفيا وعقائديا.

وبديهي أن يتبع هذا التصور النظري في شكل المثل، اتجاه وتصور تطبيقي مقابل للجانب النظري، هو عند الجاحظ مفهوم الشاهد وهو «جسم قائم وحقيقة ملموسة. ولذلك نجد الجاحظ في بعض النصوص يتكلم عن الحقيقة ويقابلها بالمثل»[151]، الذي هو الحقيقة الفلسفية المجردة عن الزمان والمكان، في مقابل الشاهد الذي يمثل الحقيقة الواقعية زمكانيا.

ومما سبق، فإن التمييز بين المثل والشاهد يغدو أمرا ضروريا لفهم فلسفة الجاحظ المعرفية، وجلاء أفكاره الأدبية والنقدية؛ فالجاحظ يجمع بين طرفي العملية النقدية في جانبيها النظري والتطبيقي، من خلال مفهومي الشاهد والمثل، مصرحا بذلك يقول: «وفي كل ذلك روينا الشاهد والمثل»[152]، وفي موضع آخر يقول: «إن مدار العلم على الشاهد والمثل»[153].

2-1- كتاب الحيوان، دوافع تأليفه ومضمونه:

قد يقال إن التعريف بالكتاب، ومؤلفه، وملخص مضمونه، من شأن الدراسات التقليدية، وأن لا علاقة لتلك الإحاطة بالموضوع الأساسي للبحث، ولكن العكس هو الصحيح؛ فالقراءة المسحية الشاملة، ذات الأبعاد المتعددة اجتماعية وفكرية وفلسفية، لها دور كبير في تقصي الأجزاء الداخلية للموضوع الرئيسي، فكما سبق وأشرنا إلى أهمية فهم مبدأ الجاحظ عن العالم الكبير والعالم الصغير، كذلك الشأن في فهم محتوى الكتاب، فهو يتطلب تقصي أسباب تأليفه، والهدف من تأليفه أيضا، بل إن أسباب وأهداف التأليف، لا تبتعد عن إثبات مبدأ العالم الصغير سليل العالم الكبير، كما سيتضح ذلك.

---

[150]- المرجع السابق، ص317.

[151]- محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص317.

[152]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص55.

[153]- المرجع نفسه، ص27.

مما لاشك فيه أن كتاب الحيوان من أشهر كتب الجاحظ، إن لم نقل أشهرها على الإطلاق. بعدما أتم من تأليفه أهداه إلى صديقه محمد بن عبد الملك الزيات، فكافأه عليه بخمسة آلاف دينار [154]، وأغلب الظن أن كتاب الحيوان كان بعد* كتاب البيان والتبيين بزمن قصير أو كان متزامنا معه، ولعل هذا ما يفسر إسهاب الجاحظ في كتاب الحيـوان «ببحث الصور البيانية التي تبدو أغنى وأغزر من حديثه عنها في البيان والتبيين» [155].

أما الأسباب والدوافع التي حمست الجاحظ وأعانته على تأليف هذه الموسوعة، فتنقسم إلى أسباب موضوعية وأخرى ذاتية؛ حيث الأسباب الموضوعية تمثل نظرة الجاحظ إلى الكون وموقفه العقائدي من الحياة بشكل عام. أما الأسباب الذاتية فتبرز موقف الجاحظ من نفسه أولا، وموقفه تجاه أعدائه وناقديه ثانيا، وعلاقته بقرائه ثالثا.

والأسباب الموضوعية تتخلص فيما يلي:

أولا- البرهان على قدرة الله وجميل صنعه، وحكمته بما أودعه في الحيوان من عجائب وأسرار، «ليعلم كل ذي عقل إنه لم يخلق الخلق سدى، ولم يترك الصور هملا، وليعلموا أن الله عز وجل لم يدع شيئا غفلا غير موسوم...» [156]، فكل حيوان خلق بحكمة وتدبير، «وإذا سمعت ما أودعها الله تعالى من عظيم الصنعة، وما فطرها الله تعالى عليه من غريب المعرفة، وما أجرى بأسبابها من المنافع الكثيرة، والمحن العظيمة، وما جعل منها من الداء والدواء، أجللتها أن تسميها همجا، وأكبرت الصنف الآخر أن تسميه حشرة، وعلمت أن أقدار الحيوان ليست على قدر الاستحسان، ولا على أقدار الإيمان» [157].

---

[154]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعلق وتنقيح: د/ محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، 1993، مج1، ج1، ص 151.

*- لأنه كان في أواخر أيامه، لذلك فهو يعتذر باشتداد العلة وقلة الأعوان. ينظر: الجاحظ، كتاب الحيوان، المقدمة.

[155]- محمد جمال باروت، الجاحظ "مؤسس البيان العربي"، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص53.

[156]- الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1388هـ/ 1969م، ج1، ص120.

[157]- المرجع نفسه، ص37.

وقد وجد الجاحظ في القرآن الكريم شواهد تدعم حججه، مثل قوله تعالى: وَأَوْحَى رَبُّكَ إِلَى النَّحْلِ أَنِ اتَّخِذِي مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتًا، وَمِنَ الشَّجَرِ، وَمِمَّا يَعْرِشُونَ [158]، وقوله تعالى: وَالأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ [159]، وقوله جل وعلا: أَفَلاَ يَنْظُرُونَ إِلَى الإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ [160]، وقوله أيضا: إِنَّ اللهَ لاَ يَسْتَحِي أَنْ يَضْرِبَ مَثَلاً مَّا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا [161]. بل إن من سور القرآن ما سمي بأسماء الحيونات كسورة البقرة، والفيل، والنمل، والأنعام، والعنكبوت، مما يدل على المكانة الدينية للحيوان.

ثانيا- أراد الجاحظ أن يبرز وحدة الكون، وتناغمه وانسجامه «من خلال وصف طبائع الحيوان وأنواعه وخصائصه» [162]، والربط بين جميع مظاهر الوجود، وإبراز نظام الكون للتدليل على وجود الله ووحدانيته، يقول الجاحظ: «وهناك أجسام خرساء صامتة، ولكنها ناطقة من جهة الدلالة ومعربة من جهة صحة الشهادة على الذي فيها من التدبير والحكمة مخبر لمن استخبره، وناطق لمن استنطقه، كما خبر الهزال وكسوف اللون عن سوء الحال، وكما ينطق السمن وحسن النظرة عن حسن الحال» [163].

ثالثـا- لما اشتـدت الخلافات الفكرية، وكثرت الصراعات العقلية في العـراق، «استحالت الحيوانات إلى رموز لخصومات اجتماعية ودينية ما بين العرب والفرس» [164]، يقول الحاجري بعد عرض مفصل لتلك الصراعات: «كل ذلك (يعني الصراعات)، لا يدع لنا شكا في أن الديك لم يكن رمزا لحياة الفرس الاجتماعية –كما نرى ذلك في كثير من الشعر والآثار-

---

158- سورة النحل، الآية 68.

159- سورة النحل، الآية 5.

160- سورة الغاشية، الآية 17.

161- سورة البقرة، الآية 26.

162- بلقاسم الغالي، الجانب الاعتزالي عند الجاحظ، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط 1، 1999، ص 100.

163- الجاحظ، الحيوان، ج1، ص7.

164- صموئيل عبد الشَّهيد، الروح العلمية عند الجاحظ في كتاب الحيوان، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، 1975، ص 17.

فحسب، ولكنه كان فوق ذلك رمزا وثيق الصلة بحياتم الدينية» [165]، وكذلك الشأن بالنسبة للكلب، وهو الخادم الوفي للإنسان العربي، إذا ما ذم فإن ذمه هو ذم للعربي، «وبذلك قام نوع من التناظر العقلي بينهما، نشأت عنه هذه الخصومة الكلامية التي استغلها الجاحظ هذا الاستغلال الرائع» [166]، في شكل خصومة النظام المعتزلي كمدافع عن العنصر العربي، ومعبد الجهني كمدافع عن العنصر الفارسي.

رابـعا- وفرة الكتب العربية التي تبحث في الحيوان؛ حيث إن عددا كبيرا من المؤلفين العرب قد وضعوا كتبا في ذكر الحيوان في عصر الجاحظ، كالسجستاني (ت 248هـ)، والأصمعي (122- 216هـ)، وأبي عبيدة (110- 209هـ)، وابن قتيبة (213- 276هـ)، وأبي جعفر البغدادي (ت 245هـ)، وأبي زيد أستاذ الجاحظ (ت 215هـ)، وغيرهم. إضافة إلى زخم الشعر العربي بذكر الحيوان وأوصافه، وطبائعه فـ «كان مثارا آخر للجاحظ في تأليفه كتابه هذا» [167]، جامعا وشارحا لما سبق تأليفه شعرا ونثرا، فكان بذلك «أوسع كتاب عربي يبحث في الحيوان باللغة العربية» [168].

خامسـا: رغبة الجاحظ في تمحيص بعض أقوال أرسطو، والبرهنة على صحتها بالتجربة العلمية، أو بالملاحظة العقلية من خلال المقارنة بين أقوال أرسطو وما جاء في الشعر العربي، بل إنه أحيانا «يعتمد على ما جاء في الشعر القديم عن الحيوان ليدفع به بعض أقوال أرسطو، ويخطئه» [169]؛ لأن ثقته بالشعر العربي تفوق قبوله لما ترجم عن أرسطو بسبب سوء الترجمة، كما سنرى ذلك في موضوع الترجمة.

---

[165]- طه الحاجري، الجاحظ، حياته وآثاره، ص 405. ضمن كتاب: صموئيل عبد الشهيد، الروح العلمية عند الجاحظ في كتاب الحيوان، ص 17.

[166]- طه الحاجري، الجاحظ، حياته وآثاره، ص 406. ضمن المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

[167]- المرجع نفسه، ص 19.

[168]- سامي مكي العاني، عبد الوهاب محمد علي العدواني، المكتبة، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، العراق، دار الكتب، الموصل، 1979، ص249.

[169]- صموئيل عبد الشهيد، الروح العلمية عند الجاحظ في كتاب الحيوان، ص19.

بيد أن هناك أسبابا ذاتية، حفزت الجاحظ على تأليف موسوعة الحيوان، يمكن إيجازها في نقطتين أساسيتين: أولا- حب الجاحظ للشهرة واعتزازه بذاته المبدعة. وثانيا- رغبته في نشر ثقافته بين الناس، والرد على من انتقده، بتوجيه اللوم عليهم في صور تكمية ساخرة.

أما محتوى الكتاب فثري ومتنوع، موزع على سبعة أجزاء، أورد الجاحظ في الجزء الأول منه خطبة الكتاب، التي ذكر فيها ظروف تأليفه لهذا الكتاب، واعتذاره لقرائه عما قد يصادفهم فيه من اضطراب، بسبب اشتداد العلة، وقلة الأعوان وطول الكتاب وموسوعيته. ثم أورد فهرست كتبه التي ألفها قبل كتاب الحيوان.

ثم قسم العالم إلى قسمين: نام وجماد، والنامي قسمه إلى قسمين: حيوان ونبات، وعناصر الحيوان قسمها إلى أربعة أقسام: يمشي ويطير ويسبح وينساح، وما يمشي من هذه الحيوانات ينقسم إلى أربعة أقسام: ناس وبائم وسباع وحشرات.

ويفتتح الجزء الرابع بالحديث عن الذر؛ وهو نمل صغير، وصفه الجاحظ وصفا دقيقا، يشمل الأبعاد الأخلاقية والدينية، فضلا عن الأبعاد اللغوية؛ حيث إن للذر لغة تواصل خاصة، ولها ذكاء عجيب، فهي تأخذ من الحب الذي تدخره للشتاء جزء الإنبات والتناسل لئلا يتعفن، وذلك بعد ملاحظاته الدقيقة للنملة، وتحدث عن النيران وأنواعها، وذكر العنكبوت وأنواعه.

وتحدث في الجزء الخامس عن الحبارى، وهي طائر صحراوي، مشهور، ثم تحدث عن الظأن والمعز، ثم انتقل إلى الحديث عن الضفادع، ثم فرق بين الإنسان والبهيمة والسبع، وختم هذا الجزء بنوادر وأشعار وأحاديث نبوية.

وفي مستهل الجزء السادس حديث عن الضب، وفيه باب من ادعى من الأعراب أنم يرون الغيلان، واشتمل على قصيدة بشر بن المعتمر المعتزلي، ثم وصف التمساح، ووصف أسنانه، وانتقل بعد ذلك إلى الحديث عن الجن، وذكر فيهم نوادر وطرفا، ويختم بالقول في الشهب واستراق السمع.

والجزء السابع أوضح فيه الغاية من تأليف كتاب الحيوان، فقد قصره على إظهار قدرة الله وحكمته الجليلة، وعجيب صنعه، وجليل إحكامه، وتدبيره؛ إذ كل شيء بحساب دقيق، ونظام بديع، من أصغر مخلوق إلى أعظمه [170].

2- الجاحـــظ ناقـــدا منظـــرا:

نرصد هنا أهم القضايا التي نظّر لها الجاحظ، أو رأى فيها رأيا في كتاب الحيوان، دون تحميل نصوص الجاحظ ما لا تطيق من حمولات المعاصرة والحداثة، وما شابه ذلك، بل بالتركيز على خصوصية النص الجاحظي، ومحاولة احتوائه ضمن خصائص عصره وبيئته، وبذلك يكون لزاما علينا كي نفهم الجاحظ بشكل نزيه الذهاب إليه، أو على الأقل محاولة الاقتراب منه ومن عصره، حتى في حالة افتراض تفوق الجاحظ على الحداثيين في بعض القضايا، فإن الارتحال إلى الجاحظ ولو كمرحلة أولى، هو أسلم بكثير من إجبار الجاحظ على قطع مسافة إحدى عشر قرنا من الزمان لأجل التموقع في حداثة غريبة عن ثقافة الجاحظ؛ لأنا مستوردة جملة وتفصيلا.

2-1- قضية اللفظ والمعنى وعلاقتها بالبعد النفسي للأسلوب:

قضية اللفظ والمعنى هي كبرى القضايا النقدية، وأساس كبير للعملية النقدية؛ لأنا تعالج بنية العمل الأدبي وصياغته الشكلية والمعنوية. وكما أن المنطلق في قضية اللفظ والمعنى هو التساؤل عن سر إعجاز القرآن: هل هو في لفظه أم هو في معناه، كذلك جاء التساؤل في العمل الأدبي، هل تكمن مزيته وميزته في لفظه (أي في شكله أم في معناه (أي في مضمونه)، ويعتبر الجاحظ أول بياني أثار القضية، ودشن النقاش في قضية اللفظ والمعنى [171].

2-1-1- المثــــال:

قال الجاحــظ:

«لاَ تَحْسَبن المَوْتَ مَوْتَ البِلَى   فَإِنمَا المَوْتُ سُؤَالُ الرجَالْ
كِـــلاَهُمَا مَوْتٌ وَلَـــكِنْ ذَا   أَفْظَعُ مِنْ ذَاكَ لِذُل السؤَالْ

---

[170]- بلقاسم الغالي، الجانب الاعتزالي عند الجاحظ، ص107.

[171]- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 273.

وذهب الشيخ * إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير» [172].

2-1-2- التحلـ ـ ـ ـيل:

يلاحظ أن الجاحظ يعتبر الأدب كتقنية للإنتاج الجمالي، مادتا الأولية هي اللفظ والمعنى، وهو يشبه الشعر بالنسج والصياغة، والرسم (التصوير)؛ فبإضافته لعنصر التصوير «يخرج بذلك الكلام من الخطية في بعدها الأحادي إلى التصوير ليشمل جميع الأبعاد التي تتألف منها الصورة... ليخلص إلى الضمير الإنساني في بعده الباطني أي إلى المضمار كما يسميه ابن خلدون فيما بعد، ليدخل البعد النفسي في البيان» [173] أثناء تشكله، وعند تلقيه.

ثم إن الجاحظ بإعلانه لا محدودية المعاني، في مقابل محدودية الألفاظ، لا يقصد الطعن في المعاني ولا إسقاطها؛ بل إن المتمعن في كلام الجاحظ عن المعاني المطروحة مع ربط الكلام بعضه ببعض، يستنتج إنه مـ ـن البعد عن هذا العقل المتذوق ذلك الفهم الوارد عن إسقاط قيمة المعاني؛ إذ الطرح هنـ ـا كناية عن لا محدودية المعاني، واتسـ ـاعها لتشمل –كما سنرى فيما بعد- اللفظ والإشارة والعقد والخط والنصبة، ضمن العالم الكبير الذي تمثله أخيرا النصبة في شكل موجودات الكون الدالة.

فالجاحظ إذ يقول بلا نهائية المعاني في مقابل محدودية الألفاظ، هذه الأخيرة التي ينصب عليها جهد الشاعر ليقيم بها الوزن، متخيرا إياها، من حيث سهولة المخرج وسلاسة النطق، وكثرة الماء (أي الجريان والشفافية)، ومن حيث خروج هذه الألفاظ عن طبع لا عن تكلف، وفي صورة جيدة من حيث البناء اللغوي (أو السبك)، فإنه (أي الجاحظ) يبني فكرته هذه على أساس

---

*- الشيخ هو أبو عمر الشيباني.

[172]- الجاحظ: الحيوان، ج 3، ص132.

[173]- محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية في التراث العربي وفي الدراسات الحديثة، سلسلة أهل الحكمة، دار الحـ ـكمة، الجزائر، 2001، ص 24.

متين عن مفهومه للشعر بأنه صياغة فنية، وهو مثل النسج يتطلب سديين (أو نيرين) أحدهما عمودي والآخر أفقي [174]، ومثل الرسم يستلزم رؤية فنية ووجدانية وأدوات خاصة لتحقيقه وتجسيده، فإذا كان الرسم يتطلب لوحة وفرشاة وألوانا، فكذلك الشعر يستعمل الألفاظ ليرسم بها الصور المختلفة بألوان شتى من ألوان الحياة المتنوعة.

فالذي أراده الجاحظ إذن هو إعطاء مفهوم الانفتاح والتمدد للمعاني عبر الزمن، هذا من جهة، ومن جهة ثانية أراد الجاحظ أن يقرر أهمية الأسلوب والصياغة اللغوية التي عليها ينصب جهد الشاعر في محاولته لمحاصرة تجربته الشعورية في الحياة، وصبها في قالبها المناسب. ولذا فإن الجاحظ يقرر بشكل ما «أن المعاناة الشخصية والحياتيـة هي قبل كل

....

شيء مصدر الاستلهام الأدبي والفني» [175]، لذا كان البعد النفسي ضرورة ملحة لتحقق البيان.

مما سبق، فإن الجاحظ لم يقلل من شأن المعاني كما فهم البعض، بل العكس هو الصحيح، «فما يقابل المعاني المطروحة في هذه النظرية ليست الألفاظ لأنها هي الأخرى معنية بالطرح والسقوط، وإنما يقابلها السبك والنسج والتصوير، يعني التركيب الذي هو تعريف اللغة في فهم اللسانيات اليوم» [176]. وقبلا رأى عبد القاهر الجرجاني أن الناس قد أساؤوا فهم كلام الجاحظ، بجهلهم للمعاني التي قال إنها ملقاة على الطريق، وعدم إدراكهم لمفهومه حول اللفظ، فوجه رأى الجاحظ التوجيه الصحيح واللائق.

وكون المادة المعروفة حول قضية اللفظ والمعنى عند الجاحظ، أنه كثيرا ما أسيء فهمه من طرف كثير من النقاد في عبارة المعاني المطروحة، ولذلك «فإذا ما أريد معرفة أهمية اللفظ من المعنى في نظر أبي عثمان فليرجع إلى مظان بحثه حول البلاغة، ومتى يكون الكلام بليغا» [177]؛ حيث يقول الجاحظ في البيان والتبيين: «وقال بعضهم، وهو من أحسن ما اجتبيناه ودوناه: لا

---

174 - محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص314.

175 - ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص167.

176 - محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص 141.

177 - محمد جمعة بادي وعباس عطية علي، اللفظ والمعنى عند الجاحظ، مجلة القافلة، شركة أرامكو، السعودية، مج 43، ع 10، ص 18

يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظَه ولفظُه معناه. فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك» [178]، وما السبك الذي وظفه الجاحظ إلا تظافر اللفظ مع المعنى في إنتاج الدلالة اللغوية والبلاغة البيانية.

إذن، فالجاحظ لما أثار قضية الفصل بين اللفظ والمعنى كان بصدد الحديث عن أهمية الصياغة الشكلية في الشعر. أما «القاعدة الأولى والعامة لعلاقة اللفظ بالمعنى [عنده فـ] تقوم على مطابقة اللفظ للمعنى ومؤاتاتا معا لمقتضيات الحال وظروف القول» [179] لتحقيق وظيفة اللغة الجمالية والتواصلية، ضمن سياق الحضور النفسي للصورة الشعرية.

وإذا كان الجاحظ قد فتح الباب أمام البلاغيين لينقسموا إلى معسكرين؛ معسكر اللفظيين الذين شكلوا تيـارا وجّه النشاط النقـدي إلى الانحطاط نتيجة الاهتمام المفرط ...

بزخرف اللفظ على حساب المعنى، في مقابل معسكر النظّامين وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني. وقد دام الجدال بين المعسكرين عشرة قرون، ابتداء من عصر الجاحظ، في القرن الثالث الهجري إلى غاية النصف الثاني من القرن العشرين بـ «ظهور مجموعة ثالثة ترى أن الجاحظ لم يكن يعني إسقاط المعنى... ولكنه كان يتحدث، في ذلك المقتطف الشهير (المعاني مطروحة...). عن أن الألفاظ ليس لها معنى منفردة؛ بل تكتسب معناها داخل النسق اللغوي» [180]، مما يخرج الجاحظ من نطاق المسؤولية عن بداية الانحطاط.

وخلاصة القول، إن قضية اللفظ والمعنى الواردة في سياق نظرية المعاني المطروحة عند الجاحظ، لم تفهم الفهم الصحيح، الذي يتناسب مع فكر الجاحظ الذي كان سابقا لعصره إلى حد ما، في طرحه لمفاهيم ضمنية لم تتضح إلا بعد قرون كالشكلية (السبك)، والبعد النفسي (الصورة)، والأسلوبية (الصياغة).

---

[178]- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ط2، 2000، ج1، ص 78. (أما بقية المواضع، فقد استخدمت في جميعها طبعة عبد السلام محمد هارون).

[179]- ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، ص 168.

[180]- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 270.

2-2- الوسائط التعبيرية في الدلالــة على المعانــي:

كما هو معلوم فإن أهم مصطلح عند الجاحظ هو مصطلح البيان؛ لأنه نعمة حبا الله بها العرب، وتتأسس أهميته الكبرى في إظهار إعجاز القرآن الكريم، وحسن تلقيه وسر تمكنه في العقول والقلوب. وللجاحظ يعود فضل بلورة مناحي علم البيان وأبعاده، فإذا كان البيان هو «الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي» [181]، فما هي الوسائط التعبيرية في بيان هذه الدلالة ؟

2-2-1- المــــثل:

يقول الجاحظ: «ثم جعل للمستدل سبب يدل به على وجوه استدلاله ووجوه ما نتج له الاستدلال، وسموا ذلك بيانا. وجُعل البيان على أربعة أقسام لفظ وخط وعقد وإشارة، وجعل بيان الذي لا يستدل (أي النصبة أو الحال) تمكينه المستدل نفسه» [182].

2-2-2- التحليــــــل:

إذا كان اللفظ هو الكلام المنطوق، والخط هو الكلام المكتوب، والإشارة تكون باليد والعين وما شابه ذلك، والعقد هو الحساب، فالنصبة «هي الحال الناطقة بغير اللفظ، والمشيرة بغير اليد. وذلك ظاهر في خلق السموات والأرض، وفي كل صامت وناطق، وجامد ونام، ومقيم وظاعن،... فالصامت ناطق من جهة الدلالة، والعجماء معربة من جهة البرهان» [183]، تلك هي أصناف الدلالات الخمس عند الجاحظ.

فالنصبة تختلف عن الدلالات الأخرى، لكونها علامة لغوية خاصة، فهي لا تتشكل من دال ومدلول، بل هي مدلول فقط، وهي المعاني اللامحدودة، وهي الوجود كله بما فيه من كائنات ناطقة وصامتة، نامية وجامدة.

وبهــذا الاتساع «تتحول النصبة من وظيفتها الدلالية فــي التعبير إلى وظيفة ميتافيزيقية» [184]؛ حيث إنها هي السموات والأرض، والجبال والبحــار، وهي كل ما هو ظاهر أو خفي،

---

[181]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 75.

[182]- الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 33.

[183]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 81.

[184]- محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص 78.

وهـي الأرواح الخفية، وهي الأبدان قبل أن تنفخ فيهـا الأرواح، أو هي الخلق الذي لم يخلقه الله سـدى، يقول الله تعالى: وَلَوَ انَّمَا فِي الأَرْضِ مِنْ شَجَرَةٍ أَقْلاَمٌ وَالبَحْرُ يَمُدُّهُ مِنْ بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَا نَفِدَتْ كَلِمَاتُ اللهِ إِنَّ اللهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ [185]، وهي «في هذا الموضع ليـس يريد بـها القول والكلام المؤلف من الحروف وإنما يـريد [با] النعم والأعاجيب والصفات وما أشبه ذلك»[186] من صنع بديع وتدبير حكيم.

وبديهي أن هذه النظرة حول سعة الدلالات وتعدد أنواعها، هي ما حدا بالجاحظ أن يقرر لا نائية المعاني في قوله: «المعاني مطروحة في الطريق». كما أن مفهوم النصبة السابق يفسح المجال للتأويل حول قضية الفكر واللغة، وأيهما أسبق؛ حيث يدل كلام الجاحظ عن النصبة أن التفكير «هو الذي يبني، من هذه اللغة النسيج الأدبي الذي نطلق عليه الكتابة» [187] الأدبية، بمعنى أن الفكرة تكون سابقة عن التشكيل اللغوي.

وبالمقابل فإنه من الاستحالة احتمال وجود تشكيل لغوي لم تسبقه فكرة؛ لأن اشتغال «اللغة وحدها منعزلة عن التفكير، أمر لا يعني إلا إنكار وظيفة العقل البشري ومحاولة تعطيلها» [188]. في حين أن الجاحظ يرى أن الكون كله بما فيه هو مساحة معاني مبسوطة أمام العقل عن طريق البيان؛ فالنصبة أسبق من البيان، وبالتالي فالفكر أو المعنى أسبق عند الجاحظ من اللغة أو اللفظ، «فالاسم متأخر على المعنى رتبة، والمعنى متقدم على الاسم، فلا يمكن تسمية الشيء حتى يتعين معناه، وإلا فلغو وغلط» [189].

وهذه المستويات الخمس (اللفظ، والخط، والعقد، والإشارة، والنصبة)، الممتدة في الوجود، تمثل الوسائط التعبيرية التي تكشف عن المعاني الخفية وتحقق البيان. يقول الجاحظ في

---

[185]- سورة لقمان، الآية 27.

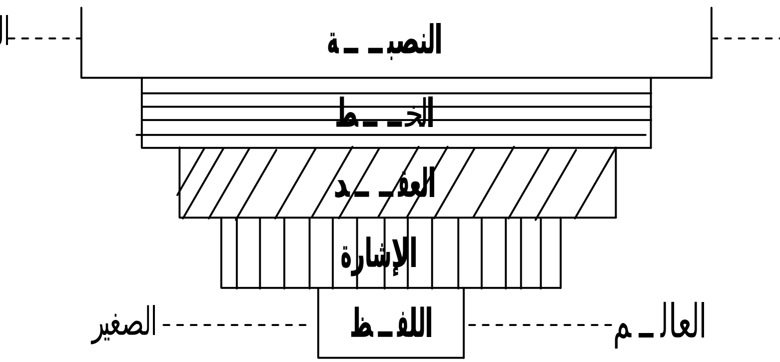
[186]- المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

[187]- عبد الملك مرتاض، اللغة والمعنى، مجلة القافلة، مج 44، ع 7، شركة أرامكو السعودية، رجب 1416هـ/ نوفمبر، ديسمبر 1995، ص 19.

[188]- عبد الملك مرتاض، اللغة والمعنى، مجلة القافلة، مج 44، ع 7، شركة أرامكو السعودية، رجب 1416هـ/ نوفمبر، ديسمبر 1995، ص 19.

[189]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

البيان والتبيين: «والدلالات هي التي تكشف عن المعاني في الجملة... وعما يكون منها لغوا بهرجا وساقطا مطرحا» [190]. وما الدلالة باللفظ إلا أصغر شكل دلالي يتسم بالخطية، في مقابل النصبة التي تمثل أكبر شكل دلالي يتسم بالزئبقية والحلولية في الوجود والكون. ما يؤكد ضرورة حمل نص المعاني المطروحة على الطريق على «معنى اللاانية، لا على معنى الاحتقار وعدم المبالاة بالمعاني؛ لأن المعاني المطروحة في الطريق في هذه النظرية هي جميع الكائنات التي تملأ الفضاء وتعمره» [191]؛ إنها العالم الكبير، بينما يمثل اللفظ العالم الصغير، والشكل التالي يوضح ذلك [192]:



والملاحظ في هذ الشكل أن الجاحظ يصنف أقسام البيان في نظام طبقات متسلسل، حيث إن «كل طبقة تنحدر من سالفتها وتلخصها، فهي هي لكنها ليست هي؛ لأنها وإن كانت صـورة مصغرة منها فقد فقدت بانحدارها شيئا من خصائص الأولى» [193]، في علاقة توالدية تنتج فيها الأجزاء من الكل.

وهذا التدرج ناتج عن فكرة العالم الصغير سليل العالم الكبير؛ فالجاحظ «كان بلا شك يرى في تطور الطبقات صورة لمراحل تطور حياة الإنسان في الدنيا وفي الآخرة» [194]؛ حيث

---

[190]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص 76.

[191]- محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص 89.

[192]- المرجع نفسه، ص 92.

[193]- محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص 92.

[194]- المرجع نفسه، ص 93.

يقول على لسان الحسن البصري: «... أمتكم آخر الأمم وأنتم آخر أمتكم... أنتم تسوقون الناس والساعة تسوقكم، وإنما ينتظر بأولكم أن يلحق بآخركم...» [195].

فتقسيم الجاحظ للدلالات على هذا الشكل ناتج عن فكر معتزلي ثاقب، وفكرة دينية وفلسفية خاصة تجاه الكون؛ حيث إن النصبة هي كل المخلوقات، والخط مشتق من المعنى الميتافيزيقي لخط الوحي الم ل، واللوح المحفوظ، والعقد هو النظرة الناتجة عن إعمال العقل في العد والحساب، والإشارة محلها الإلهام القلبي، واللفظ مشتق بداية من منطوق الوحي.

إذن يمكن القول بإن خاصية البعد الميتافيزيقي تنسحب على أصناف الدلالات المختلفة، فـ «الجاحظ يعطي لنظام المنازل معنيين معنى لسانيا ومعنى ميتافيزيقيا» [196]، والجدول التالي يبين ذلك:

الدلالـــة	معناهـــا الميتافيزيقـــي	معناها اللسانـــي
النصبـــة	الكائنات كلها (العالم الكبير).	المعانـــي.
الخــط	الوحي الم ل، اللوح المحفوظ، (روح النصبة).	حروف مكتوبة (الحبر).
العقـد	الحساب (العقـــل).	التكـــرار.
الإشـارة	الوحي والإلهـــام (محله القلب).	حركة دالة على معنى (رمز).
اللفـظ	شكل المعنـــى (العالـــم الصغيـــر)	المنطـــوق (الصوت).

2-3- الـــاز وضرورة التأويـــل الـــازي:

من القضايا الهامة التي عني بها علم البيان العربي، قضية الـاز، «ثم إن اللغة العربية كانت من أكثر لغات البشر انشغالا بالبيان، وخاصة فيما يتعلق بكل قضايا الـاز» [197]، ومختلف أشكال ومزايا استخدام اللفظ، لا على الحقيقة، وتبع مفهوم التأويل مفهوم الـاز في درجة اهتمام النقاد.

2-3-1- المثـــــل:

---

[195]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

[196]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

[197]- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 288.

عند تعرضه لآية ﴿يَخْرُجُ مِنْ بُطُونِهَا شَرَابٌ﴾[198].

يقول الجاحظ: «العسل ليس بشراب وإنما هو شيء يحول بالماء شرابا... فسماه كما ترى شرابا إذ كان يجئ منه الشراب»[199].

2-3-2- التحليـــل:

الجاحظ يفسر تسمية العسل بالشراب، رغم كونه ليس شرابا بوجود قرينة معنوية، تتمثل في تحول العسل إلى شراب بالماء، فجاز تسميته الشراب، على سبيل المجاز لا على الحقيقة.

والمجاز هو ظاهرة لسانية واقعة في كلام العرب كما في القرآن الكريم، «والابتعاد عن المعنى الملفوظ هو محور القضية في باب المجاز كما هو معلوم»[200]؛ حيث يطلق المتكلم لفظا ويريد معنى غير معنى ذلك اللفظ، لعلاقة بين المعنى الوارد والمعنى المراد، كما في المثال السابق؛ حيث المعنى الوارد هو الشراب، في حين المقصود ليس شرابا بل هو العسل.

وإذا كانت الصياغة تتطلب مشاكلة بين الألفاظ والمعاني، وتوفيقا بينهما، فإن الحديث عن المجاز «يساهم في تصور الفصل بينهما واستقلال كل منهما عن الآخر»[201]، خاصة إذا كان المعنى الوارد في القرآن يتعارض وعقائد الاعتزال، أو يخالف أصلا من أصول العدل والتوحيد.

فالمجاز نشأ أول ما نشأ للدفاع عن العقيدة الإسلامية، وتأويل الآيات التي ظهر فيها تعارض مع أصول التوحيد كـ «القول بالمجاز في الصفات الإلهية [الذي] يتضمن أن الله لم يتصف بهذه الصفات حقيقة، وإنما وصف بها [نفسه] على سبيل المجاز...»[202].

كذلك يعتبر المجاز وسيلة فنية لإثراء اللغة، وتحقيق لذة التذوق الأدبي، بفضل اكتشاف معنى بعيد، ليس هو المعنى الأول ولا المعنى الثاني في الحقيقة؛ لأن التعريف الأدق للمجاز أنه

198- سورة النحل، الآية 69.

199- الجاحظ، الحيوان، ج 5، ص 425.

200- محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص 280.

201- وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، دار الثقافة، الدوحة، قطر، 1985، ص 393.

202- الجلنيد، ابن تيمية وموقفه من التأويل، منشورات المكتبة العصرية، لبنان، ص 431. ضمن: عمار جيدل، مدخل إلى دراسة الفرق الإسلامية، سلسلة دراسات الفرق الإسلامية، دار البلاغ، الجزائر، ط1، 2002، ص 135.

«المعنى الجديد الناشئ عن انصهار المعنى الأول والثاني، والذي يحدث بذبذبته وتردده بين المعنيين دغدغة النفس وهي أساس الطرب الجمالي...» [203]. فالمعنى الجديد شبيه بنتيجة تفاعل كيميائي [204].

ومن ثم فالمجاز هو خلق مسافة بين اللفظ والمعنى؛ إنه «صورة زائدة لتقديم المعاني والمواقف تقديما مؤثرا في نفوس السامعين» [205]، ولا يكون ذلك إلا بقطع تلك المسافة للوصول إلى المعنى الحقيقي والعلاقات البعيـدة، ولا يتأتى ذلك إلا بعملية التأويـل لأن: «المعاني مطروحة في الطريق...»، لا متناهية، وبذلك يكون الجاحظ قد تنبه إلى «ميزة التأويل والحاجة إليه، وإن لم يسمه باسمه الصريح في هذا الموضع» [206].

ولا تخفى العلاقة الوثيقة بين التوظيف المجازي للغة والتأويل، فـ «ما يمنح التأويل دفقا حيويا فاعلا ومؤثرا في مجمل عملية التلقي الأدبي هو المجاز» [207]، والنص الجيد دائما هو النص الذي يمنح مساحة أكبر للتأويل الدلالي؛ لأنه يعطي بذلك مساحة أكبر لذوق القارئ وحساسيته الفنية، بجعل القارئ عنصرا أساسيا في إنتاج المعنى.

2-4- التواصل التاريخي التراثي بين الأجيال:

لقد أوضحنا في الفصل الأول –من بحثنا هذا- دور قضية السرقات في نشأة النقد التطبيقي، على أساس استهداف السرقات الأدبية لنسبة أخذ الآخر من الأول، ولكن هذه القضية لا تنتهي عند هذا الحد، بل تأخذ أبعادا أخرى أعمق وأوسع؛ حيث إنها تجلي قضية الإبداع والاتباع في التراث، وتبرز خطر الجمود، بتقديس كل ما هو قديم والتوقف عنده، وخطر الانسلاخ الكلي من كل ما هو قديم وتراثي، وبذلك فقضية السرقات الأدبية تسعى بشكل غير

---

[203]- محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص 282.

[204]- ينظر: الجاحظ، الحيوان، ج5، ص 23، 36، 95.

[205]- وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، ص 393.

[206]- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 221.

[207]- المرجع نفسه، ص220.

مباشر لمحاولة الربط بين القديم والحديث، بإعطاء مساحة لأخذ الآخر عن الأول دون انتهاك للقديم أو تقليده، في إطار فتحها المجال للنقاش حول قضية التواصل التاريخي.

2-4-1- المثـــــل:

يقول الجاحظ: «كلام كثير قد جرى على ألسنة الناس، وله مضرة شديدة وثمرة مرة، فمن ذلـك قولهم: (لم يدع الأول للآخر شيئا)، فلو أن علماء كل عصر قد جرت هذه الكلمة في أسمائهم تركوا الاستنـباط ما لم ينته إليهم عما قبـلهم لرأيت العلم مختلا...» [208].

2-4-2- التحليـــــل:

يبين هذا الرد اعتراض الجاحظ الشديد اللهجة على الذين يقولون بأن الأول لم يترك للآخر شيئا من المعاني والأفكار، وبذلك يلتقي هذا الرد مع فكرته عن المعاني اللامتناهية؛ لأنها موجودة في الكون وفي طبائع الناس جميعا، ولكن العبرة بصياغة تلك المعاني والأفكار في ألفاظ منتقاة.

ثم إن الجاحظ برده هذا، يبرز حقيقة هامة في كيفية التعامل مع التراث، بقراءته وتمحيصه، وجعله كقاعدة انطلاق أساسية، فلو أن علماء كل عصر قالوا بأن من قبلهم لم يتركوا لهم شيئا لتوقف العقل عن التفكير، ولجمد التراث، وهو بذلك يدافع عن كرامة العقل البشري، ويحارب الجمود الفكري.

والجاحظ كان في هذه المسألة حازما جدا «يكاد يسمي تلك النزعة [الرجعية] باسمها: كيف يسمح المرء لنفسه أن يرى بأنه ما ترك الأول للآخر شيئا ؟ إن ذلك أمر ينطوي على استهجان بمسألة التوازن بين الإنسان وعصره» [209]؛ بل إن الآخر من الناس من حقه أن يأتي بمثل ما أتى به الأول من اجتهاد يوضح ما أتى به من قبله، بل أكثر من ذلك فإن الآخر مدعو إلى الإتيان بالأفضل وفقا لمتطلبات التقدم البشري.

---

[208]- الجاحظ، الحيوان، ج3، ص291.

[209]- طيب تيزيني، الموسوعة الـسياسية العالمية، من التراث إلى الثورة، دار الـجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ج25، ص105.

بل أكثر من ذلك فإن قوله: (لرأيت العلم مختلا)، هو دعوة إلى الانفتاح والتجديد وإدانة التبعية، «إنا نظرة استشراقية؛ حيث يتحدث عن التواصل التاريخي التراثي بين أجيال البشرية [كلها]» [210]، فأولى بأجيال الأمة الواحدة تحقيق هذا التواصل.

2-5- المشاكلـ ـة بين الألفـ ـاظ والمعانـ ـي:

سبق وأن رأينا أن «القاعدة الأولى والعامة لعلاقة اللفظ بالمعنى [عند الجاحظ] تقوم على مطابقة اللفظ للمعنى ومواتاتهما معا لمقتضيات الحال وظروف القول» [211].قصد تحقيق الوظيفة الجمالية والتواصلية للغة، التي يسميها الجاحظ البيان، فكل خلل في علاقة اللفظ بالمعنى يؤدي إلى تعطل في البيان، وقصور في البلاغة، وبالتالي فشل الوظيفة اللغوية.

2-5-1- المثـ ـ ـل:

يقول الجاحظ: «إنما الألفاظ على أقدار المعاني، فكثيرها لكثيرها... وقليلها لقليلها، وشريفها لشريفها، وسخيفها لسخيفها» [212].

2-5-2- التحليـ ـ ـل:

نستنتج من قول الجاحظ أعلاه، جملة من النتائج الظاهرة والضمنية، تلخص في مجملها قضية (لكل مقام مقال)، التي هي أولى ركائز نظرية البلاغة عند الجاحظ، والتي مدارها «على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم» [213]، ولا يتأتى ذلك إلا باتباع نظام خاص في علاقة اللفظ بالمعنى، والتي نوجزها –تبعا للقول أعلاه- في النقاط التالية:

أولا- تأتي الألفاظ تالية للمعاني؛ حيث المعاني كانت موجودة سلفا، والألفاظ إنما تأتي لتشكل أجساد المعاني، التي هي بمثابة الأرواح؛ إذ إنه من غير الممكن تسمية الشيء قبل أن يتحدد

---

[210]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

[211]- ميشال عاصي، مفاهم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، ص 168.

[212]- الجاحظ، الحيوان، ج2، ص476.

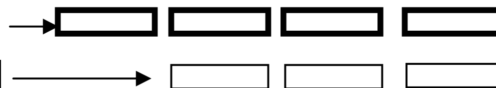
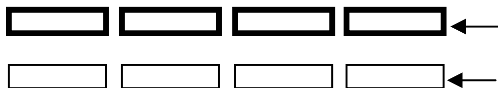
[213]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص93.

معناه «وإلا فلغو وغلط كالوعاء الفارغ من أي شيء، فالاسم بمثابة البدن والمعنى بمثابة الروح، فالألفاظ أبدان للمعاني، والمعاني أرواح للألفاظ»[214]، وبديهي أن يماثل الجسد روحه.

ثانيا- وجوب توفر عنصر المشاكلة الكمية؛ حيث يجب أن يقابل كثير المعاني، بكثير الألفاظ، وكذا تقابل قلة المعاني، بقلة الألفاظ، لتحقيق التوازن الكمي بين الأجساد والأرواح. كون أن المعاني المتعددة إذا ما عبر عنها بألفاظ وجيزة، فإنها تبقى غامضة وناقصة، والخلل نفسه يحدث في حالة ما إذا تم التعبير بألفاظ كثيرة عن معانٍ قليلة حيث يفقد المعنى الأساسي وجهته البيانية، وقد يكتسب معاني أخرى غريبة عنه تجعله غامضا ومشوشا.

ثالثا- وجوب توفر عنصر المشاكلة النوعية، فإذا كان المعنى المراد شريفا وجب توظيف الألفاظ الشريفة، والعكس إذا كان المعنى سخيفا وجب توظيف الألفاظ السخيفة؛ لأن توظيف السخيف للشريف، أو إلصاق الشريف من الألفاظ بالمعاني السخيفة، من الأمور المخلة بوظيفة البلاغة والإفهام، كما أنها تخل بالوظيفة الجمالية والدلالية للغة.

رابعا- على اعتبار اعتراف الجاحظ بوجود المجاز في البيان العربي، وبالتالي وجود حالات تكون فيها المسافة بعيدة بين اللفظ والمعنى، فإنه يمكن تصنيف المشاكلة عند الجاحظ إلى نوعين: أ- مشاكـلة مطابقـة: يكون فيها اللفـظ مطابقا تماما للمعنى، ب- مشاكلـة اللامطابقـة: ويكون فيها اللفظ مختصرا، والمعنى ممتدا، والرسم التخطيطي التالي يوضح ذلك[215]:


المعـنى
اللفـظ


مشاكلــة اللامطابقــة

مشاكلــة

2-6- ميـلاد الشعـر:

---

[214]- محمد جمعة بادي، وعباس عطية علي، اللفظ والمعـنى عند الجاحـظ، مجلة القافلة، شركة أرامكو، السعودية، مج43، ع10، ص18.

[215]- محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص157.

كثيرا ما بسط النقاد والدارسون قضية ميلاد الشعر والنثر، وأيهما أسبق في الظهور، للدراسة والتحليل والتعليل. والجاحظ واحد أولئك النقاد الذين انبروا لهذه القضية، فما هو نصيبه من القول فيها يا ترى ؟

2-6-1- المثـــل:

يقول الجاحظ: «وأما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن. أول من نهج سبيله، وسهل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر، ومهلهل بن ربيعة. وكتب آرسطاطاليس ومعلمه أفلاطون، ثم بطليموس وذي بقراط، وفلان وفلان قبل بـدء الشعر بالدهور، والأحقاب قبل الأحقاب... وإذا استظهرنا الشعر، وجدنا له إلى أن جاء الله بالإسلام خمسين ومائة عـام» [216].

2-6-2- التحليـــل:

بملاحظة قول الجاحظ حول نشأة الشعر، يمكن استنتاج ما يلي:

أولا- يقرر الجاحظ أن الشعر حديث الميلاد، صغير السن ما يفيد ضمنيا، اعتبار الجاحظ لنشأة فن النثر سابقا عن فن الشعر.

ثانيا- ليؤكد الجاحظ فكرته عن أسبقية الإرث النثري على الإرث الشعري، يقول بأن كتب آرسطاطاليس ومعلمه أفلاطون، وغيرهم، كانت قبل وجود الشعر بالدهور والأحقاب، وهي إرث نثري.

ثالثا- يحدد الجاحظ مولد الشعر بمائة وخمسين عاما قبل مجئ الإسلام، على يد شعراء يعينهم، ويذكر أن أول من قال الشعر هو امرؤ القيس، ومهلهل بن ربيعة.

ولكن رأي الجاحظ هذا، يوجه له كثير من النقد الموضوعي، كون أن «رأي الجاحظ في تحديد مولد الشعر العربي بزمن معين، وعلى يد شعراء بعينهم هو من الآراء التي تبدو ساذجة إلى حد بعيد» [217]، فهو يثير استغرابا وتساؤلات مختلفة حول نشأة الفنون وتطورها.

وأول تساؤل يتبادر إلى الذهن، عند قراءة قول الجاحظ السابق هو، التساؤل حول المرحلة التي سبقت امرؤ القيس، والمهلهل؛ لأن القصيدة العربية كانت مكتملة النضوج عند امرئ القيس

---

[216]- الجاحظ، الحيوان، ج1، ص59.

[217]- ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، ص127.

والمهلهل، ولا يعقل بأي حال نشأتا مكتملة على تلك الصورة، فكيف كان الشعر قبل فترة المائة وخمسين عاما قبل مجئ الإسلام، التي ذكرها الجاحظ.

وثاني تساؤل موضوعي حول غرابة قول الجاحظ بنشأة الشعر وميلاده على يد امرؤ القيس والمهلهل بالضبط، مع ما يثيره هذا التحديد من طمس للطبيعة الاجتماعية والفلكلورية الشعبية، التي تعتبر خاصية أساسية في نشأة الفنون الأدبية وتطورها؛ إذ تكون نشأة الفنون تبعا لانتشارها وتوسعها في الطبقات الشعبية المختلفة، ولا يمكن أن تولد من عمل فردي مهما يكن.

ولعل اعتداد العرب بشعرهم؛ إذ الشعر هو ديوان العرب، الذي حفظ تراثهم، وصور حياتم، هذا الاعتداد الكبير للعرب بالشعر، والذي جعلهم يقصرون فضيلته (أي الشعر) على أنفسهم، وينكرونا على غيرهم من الشعوب، وللجاحظ في هذا الإطار، رأي مشهور يقصر فيه «فضيلة الشعر على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب» [218]، دون غيرهم من أمم الدنيا كلها، لعل هذه النظرة المتعصبة للعرب هي التي دفعت الجاحظ إلى إطلاق الحكم السابق حول نشأة الشعر. إضافة إلى إمكانية إدراك سبب ثاني يمكن إدراجه في تعليل حكم الجاحظ، وهو «انقطاع سلسلة الشعراء السالفين عند حدود الجاهلية الثانية قبل الإسلام» [219]. ما دفع الجاحظ إلى إطلاق هذا الحكم.

وخلاصة القول بشأن ميلاد الشعر، فإن نص الجاحظ لا غنى عنه في مواضيع تاريخ الأدب العربي؛ حيث يبقى له الفضل في الإشارة إلى أسبقية الإرث النثري على الإرث الشعري، وإن لم يصرح بذلك جهارا. ومن جهة ثانية فإن نص الجاحظ حول ميلاد الشعر هو النص الوحيد الذي يؤسس لنشأة الأدب العربي، أو يحاول محاصرة نشأته، وبالتالي فلا غنى عنه، مع الأخذ بعين الاعتبار النقد الموجه له، وكل التحفظات اللازمة تجاهه.

---

[218]- الجاحظ، الحيوان، ج1، ص 60.

[219]- ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، ص 128.

2-7- الشـــعر والترجمـــة:

من محاسن الصدف للترجمة العربية، أن عاصر نشأتنا وواكب وجودها شخص الجاحظ، فـ «الترجمات... كانت في بداية عهدها عندما ألف الجزء من كتاب الحيوان، الذي يمنهج فيه للترجمة، والتي لم تكن تستجيب لمتطلباته...» [220]. والجاحظ باتساع معرفته وتنوعها كان خير من يحكم على نتاج عصره من الترجمات والمترجمين.

2-7-1- المثـــــل:

1- يقول الجاحظ: «والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل. ومتى حول تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهـــب حسنه، وسقط موضع التعجب منه، وصار كالكلام المنثور. والكلام المنثور المبتـــدأ على ذلك، أحسن وأوقع من المنثور الذي حول عن مـــوزون الشعر» [221].

2- ويقول أيضا: «وأن يكون (أي المترجم) أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها حتى يكون فيها سواء وغاية» [222].

3- يقول أيضا: «لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى، وتعترض عليها، وكيف يكون تمكن اللسان منهما مجتمعتين فيه كتمكنه إذا انفرد بالواحدة...» [223].

2-7-2- التحليـــــل:

في القول الأول، يقرر الجاحظ استحالة ترجمة الشعر، انطلاقا من موقع التعصب للشعر، وقصره على العرب، واستنادا إلى تميز الشعر بوزن وقافية وإيقاع موسيقي خاص، مما يجعل تحويله إلى لغة أخرى أمرا يفضّ وزنه ويقطع نظمه، ويخل بحسنه، فيجعله كالكلام المنثور، بل الكلام المنثور أفضل من الشعر المترجم. «ولقد ظل رأي الجاحظ هذا، وما يزال، هو السائد في البيئات التي تتبنى مفهوما للشعر يقوم على تحديد جوهره الفني وخاصته النوعية بالوزن الموسيقي

---

[220]- محـمد الديداوي، الترجمة والتعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص217.

[221]- الجاحظ، الحيوان، ج1، ص60.

[222]- المرجع نفسه، ص61.

[223]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والقافية،... . أما الأوساط التي تعتبر الشعر رؤيا إيمائية تتوسل لغة الصورة والرمز وتعتمد على الإيقاع الداخلي بدلا من اعتمادها على الإيقاع الشكلي، فإن هالة الاعتبار قد تبددت عن رأي الجاحظ...» [224].

في القول الثاني، يذكر الجاحظ الشروط التي يجب أن تتوفر في المترجم، حتى يبلغ غاية البيان من ترجمته. فيجب أن يكون في مستوى صاحب النص في معرفة لغة النص والتصرف في معانيها، وأساليبها المتنوعة، فضلا عن معرفته المسبقة كذلك بكل خفايا اللغة المنقول إليها، وبذلك فهو يجعل من البيان «الشطر الأول من معادلة الترجمة» [225].

وفي القول الثالث، يؤكد الجاحظ صعوبة الترجمة؛ لأنها عملية بيانية، تشترط تظافر لغتين في علاقة تجاذبية لإنتاج المعنى في اللغة المنقول إليها انطلاقا من مقتضيات المعنى المتوفر في اللغة المنقول عنها. وإذا كان اللسان يجد صعوبة في التعامل مع اللغة الواحدة، فإن الصعوبة في الترجمة تتضاعف لأن كل لغة تجذب الأخرى، وتعرض عليها.

ومن هذه الأفكار الأساسية حول الترجمة، يمكن القول إن نظرية الترجمة عند الجاحظ، تسعى لتحقيق النصية الصحيحة؛ لأنها تتأسس على «الجمع بين [ثنائية] البيان والعرفان، وما دون ذلك قد يكون كافيا لسد حاجات معلومة،... والبعد البياني أرقى وأسمى على كل حال، إنه منتهى القصد» [226]، الذي من أجله نشأت الترجمة.

2-8- الصـــوت:

إن الظاهرة الصوتية، هي إحدى أهم الظواهر الحياتية وأكثرها شيوعا ليس فقط بالنسبة للبشر، بل بالنسبة لكل موجودات الكون. «والصوت هو آلة اللفظ وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف. ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف» [227]، فالصوت هو مرآة التقطيع

224- ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، ص 127.

225- محمد الديداوي، الترجمة والتعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، ص 121.

226- المرجع نفسه، ص242.

227- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص79.

الهجائي؛ حيث إن الصوت بالنسبة للتقطيع هو بمثابة الحبر الذي في القلم، يعطي الأول (أي الصوت) صورة سمعية، والثاني (أي الحبر) صورة مرئية.

2-8-1- المثـــال:

يقول الجاحظ: «ومتى رأيت البرق سمعت الرعد بعد، والرعد يكون في الأصل قبله، ولكن الصوت لا يصل إليك في سرعة البرق لأن البارق والبصر أشد تقاربا من الصوت والسمع. وقد ترى إنسانا، وبينك وبينه رحلة فيضرب بعصا إما حجرا وإما دابة وإما ثوبا فيرى الضرب ثم يمكث وقتا إلى أن يأتيك الصوت» [228].

2-8-2- التحليـــل:

في هذا القول يقرر الجاحظ قانونا فيزيائيا ثابتا حول سرعة الضوء وأسبقيتها على سرعة الصوت، فذبذبات الصوت أقل انتشارا عبر الهواء من الموجات الضوئية، رغم أن حدوث الصوت (الرعد) يكون في الأصل متزامنا مع حدوث الصورة المرئية (البرق).

وإضافة إلى هذا المعنى الفيزيائي لأسبقية حدوث الصورة، فإن الجاحظ وبإضافته الدلالة الإشارية في صورة الرجل الذي يضرب بعصا حجرا فـيرى الضرب على مسافة، قبـل سماع صوت الحجر، يعطي الصوت دلالة لغوية عميقة، بـل إن الجاحظ يرى أن «الصوت البشري هو كل شيء في الإنسان بل هو الإنسان نفسه» [229]. ولذلك يقال إن حاسة السمع هي أرقى حاسة في الإنسان.

ثم إن الجاحظ يجعل الصورة السمعية نتيجة حتمية لاحقة للصورة المرئية، التي هي هنا الخط المرسوم بالحروف المعلومة، مكونة تأليفا لغويا يمكن تقطيعه إلى مقاطع صوتية لها بعدها الدلالي ضمن سياق لغوي معين ذي رسالة بيانية هدفها الفهم والإفهام.

بمفهوم الصوت ننهي هذا الفصل بجملة من الملاحظات، حول طريقة الجاحظ في عرض آرائه وبلورة مفاهيمه المتنوعة؛ حيث نلاحظ أن الجاحظ يعمد إلى إعطاء نماذج من الحياة المعاشة

---

[228]- الجاحظ، الحيوان، ج4، ص408.

[229]- محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص 111.

عن أفكاره، ليستدل كما رأينا في المثال الأخير عن مفهوم الصوت، وفي المفهوم الأول حول علاقة اللفظ والمعنى، حين تعرض لمفهوم الشعر وعرفه بكونه مثل الصياغة، والنسج، والتصوير، وهذه الفنون الثلاثة مشاهدة في الحياة. بل إن هذه الخاصية الجاحظية التي يمكن أن نسميها الرأي والنظرية الـسدين وهي خاصية أساسية وغالبة في فكره.

كذلك نجد من خصائص النظريات والمفاهيم الجاحظية، الإيجاز القولي، والانكفاء الداخلي، مما فتح آفاقا للنقاش والنقد، في كثير من القضايا التي طرحها؛ حيث إنه لا يسهب في مواضع، ربما رأى هو الإسهاب فيها زيادة، ولكنها كانت تحتاج إلى إيضاح أو تحفظ قبل إيرادها، وخير دليل على ذلك النقاش الذي دام عشرة قرون حول قضية اللفظ والمعنى عند الجاحظ.

في الأخير نستطيع القول بأن بعض المفاهيم الجاحظية يمكن أن ترقى وبجدارة إلى مرتبة النظرية، مثل: المعاني المطروحة، كما سبق ورأينا. ولكن مفاهيم أخرى تبقى مجرد رأي، نتج عن تعصب وتسرب عاطفة، مثل قصر البيان على العرب، في حين نجد مفاهيم أخرى تتربع على هرم القضايا الأدبية الكبرى، كقضية الصياغة في علاقة اللفظ والمعنى، ومفاهيم رابعة تبقى مفاهيم أدبية تحتاج إلى المزيد من القراءة من الداخل.

الفصل الثالث:

النقد التطبيقي عند الجاحظ من خلال كتاب الحيوان

« المعرفـة لابد لها من عمل، ولابد للعمـل من أن يكون قولا أو فعلا...»[230] ، «... ولولا استعمال المعرفة لما كان للمعرفة معنى كما أنه لولا الاستدلال بالأدلة لما كان لوضع الدلالة معنى، ولولا تمييز المضار من المنافع والردئ من الجيد، بالعيون المهولة لذلك، لما جعل الله عز وجل العيون المدركة...» [231].

[230]- الجاحظ، الحيوان، ج1، ص269.
[231]- المرجع نفسه، ج1، ص278.

الناقد الحق هو الذي لا يكتفي بحفظ بعض المبادئ والنظريات النقدية، أو صياغتها؛ بل عليه أن ي ل من صومعة الفكر الماهوي إلى مختبر التجارب العملية ليواجه النصوص ويدرسها، ويعبر عن موقفه تجاهها. وفي هذا الفصل نتوقف عند مواضع النقد التطبيقي في كتاب الحيوان، لنرى إلى أي مدى كان الجاحظ ناقدا مطبقا، معايشا للنصوص، حيث إن الهدف من النقد التطبيقي هو التفاعل مع النص.

1- السرقـات الأدبيــة:

الجاحظ كما رأينا سابقا يرفض مبدأ التعصب لشاعر على حساب آخر، باعتبار القدم أو الحداثة، أو باعتبار من عرق أو بيئة، وهو لا يأخذ بعين الاعتبار إلا مقياس الجودة الفنية، حتى في الكشف عن السرقات الأدبية، مع قوله بنظرية توارد الخواطر المتماثل بين الشعراء، مما يجعل دراسة الجاحظ لقضية السرقات تتخذ وجهة متميزة بالاحتواء العام ضمن نظريته في التواصل التاريخي بين الأجيال. ونتطرق في هذا المقام إلى جملة من الأمثلة، لاستخراج الخصائص العامة، لكيفية دراسة الجاحظ قضية السرقات الشعرية تطبيقيا.

1-1- الشاهــد (1):

قال عنتــرة:

جادت عليه كل عينٍ ثــرةٍ   فتركن كل حديقةٍ كالدرهم
فترى الذباب بها يغني وَحْـدَه   هَزِجًا كفِعْلِ الشارب المترنم
غَرِدًا يَحُك ذِرَاعَه بِذْرَاعِــه   فِعْلَ المُكِبّ على الزنَاد الأَجْذَمِ

1-1-1- الإجراء التطبيقــي:

قال الجاحظ: «... إلا ما كان من عنترة في صفة الذباب، فإنه وصفه فأجاد صفته، فتحامى معناه جميع الشعراء فلم يعرض له أحد منهم.

ولقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يحسّن القول، فبلغ من استكراهه لذلك المعنى، ومن اضطرابه فيه أن صار دليلا على سوء طبعه في

الشعر... يريد فعل الأقطع: المكب على الزناد، والأجذم: المقطوع اليدين.

فوصف الذباب إذا كان واقعا ثم حك إحدى يديه بالأخرى، فبهه عند ذلك برجل مقطوع اليدين يقدح بعودين، ومتى سقط الذباب فهو يفعل ذلك، ولم أسمع في هذا المعنى بشعر أرضاه غير شعر عنترة» [232].

وبلغ من إعجاب الجاحظ بمعنى عنترة أن قال: «فلو أن امرؤ القيس عرض في ذلك المعنى لعنترة لافتضح» [233].

1-1-2- التعليـ ـ ـق:

يتعرض الجاحظ في هذا المقام لاستحالة حدوث السرقة بسبب استقصاء المعنى الذي قدمه الأول على الآخر، وذلك من خلال نموذج وصف عنترة حال الذباب إذا سقط يفعل فعل الرجل المقطوع اليدين يقدح بعودين، فهو يريد فعل الأقطع المكب على الزناد، فوصف هيئة الذباب إذا وقع فإنه يحك إحدى يديه بالأخرى.

فالجاحظ يرى أن «من المعاني والصور ما يستعصي على المقلدين، فإذا راموا تقليده افتضح أمرهم وبان عجزهم» [234]، مثل المعنى الذي حوته أبيات عنترة السابقة، فقد حاول معظم المحدثين من الشعراء الإتيان بمثله فما استطاعوا. بل إن الجاحظ قد بلغ به الإعجاب بتفرد معنى عنترة واستعصائه على الشعراء حتى على أكبر شاعر عربي وهو امرؤ القيس.

1-2- الشاهـ ـد (2):

يقول الجاحظ: «ويطلبها (أي الحيات) الضفادع بالليل في الأخطل:

ضفادعُ في ظلماءِ الليل تجاوبت   فدلّ عليها صوتُها حيةَ البَحْرِ» [235]

---

[232]- الجاحظ، الحيوان، ج3، ص311.

[233]- المرجع نفسه، ص127.

[234]- محمد بن عبد الغني المصري، نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1987، ص215.

[235]- الجاحظ، الحيوان، ج5، ص532.

1-2-1- الإجراء التطبيقـ ـي:

يقول الجاحظ: «وقد سرق معناه بعض الشعراء [236]، فقال: وهو يذكر الضفدع وأنه لا ينق حتى يدخل حنكه في الماء:

يُدْخِلُ فِي الأَشْدَاقِ مَاءً يَنْصُفُهُ ... كَيْمَا يَنِقُّ والنَقِيقُ يُتْلِفُهُ» [237]

2-2-1- التعليـ ـ ـق:

يصف الشاعران تعرف حيات البحر على مكان الضفادع في الليل بسبب صوتا، ولكن وصف الشاعر الثاني حسب الجاحظ متأخر، ومقصر على الإتيان برسم صورة محاكية تماما للصورة الموجودة في البيت الأول، حيث سبق الشاعر الأول إلى الصورة الأجمل، باعطائه رسما شعريا لتعرف الحيات على الضفادع لدلالة نقيقها عليها، وترك المجال فسيحا أمام متخيل القارئ ليرسم حالة المطاردة أو الانفلات أو الاتلاف.

أما الشاعر الثاني فقد ذهب مباشرة إلى الإخبار عن اتلاف الضفدع بسبب صوته، فضيق بذلك أفق خيال المتلقي، وقصر مغزى الصورة الشعرية على فائدة الإخبار، في حين رسمت الصورة الأولى لوحة بحرية ليلية على ضوء القمر، تسمع فيها الحيات صوت الضفادع، فتتحرك باتجاهها في حالة تجسس، لتطاردها في حركة انسيابية قد تنجو الضفادع أثناءها وقد تتلف.

ونرى الجاحظ في هذه الحالة ينعت الشاعر المقصر بالسرق صراحة؛ حيث يقول: إنه سرق المعنى من الشاعر الفلاني دون مواربة، فهي سرقة مكشوفة، تمت على مستوى اللفظ والمعنى معا، مع ما حدث من تقصير من الشاعر الثاني في توظيفه المعنى نفسه في صورة جديدة.

3-1- الشاهـ ـد (3):

«وقال النابغـ ـة:

وَثِقْتُ له بالنَّصْرِ إذْ قيلَ قَدْ غَزَتْ ... كَتَائِبُ مِنْ غَسانَ غَيْرَ أَشَائِـ ـبِ [*]

بَنُو عَمِهِ دُنْيَا وَعَمْرُو بْنُ عَامِـ ـرٍ ... أُولئِكَ قَوْمٌ بَأْسُهُمْ غَيْرُ كَـ ـاذِبِ

إِذا مَا غَزَوْا بالجَيْشِ حَلَقَ فَوْقَـ ـهُ ... عَصَائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدي بِعَصَائِـ ـبِ

---

[236]- هو الشاعر الذكواني. ينظر: محمد بن عبد الغني المصري، نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، ص115.

[237]- الجاحظ، الحيوان، ج5، ص532.

[*]- الأشائب: الأخلاط من الناس، جمع أُشابة بالضم.

جَوَانِـحُ قَـدْ أيقَن أن قَبِيلَـهُ   إذا مَا الْتقَى الجَمْعَانِ أولُ غَالِـبِ
تَرَاهُن خَلْفَ القـوْمِ خَزْرًا عُيونُها   جُلُوسَ شُيوخٍ فِي ثِيَابَ الأَرَانِبِ» [238]

1-3-1- الإجراء التطبيقـي:

يقول الجاحظ: «فأخذ هذا المعنى حميد بن ثور الهلالي فقال:

إذا ما غَزَوْا يومًا رَأيتَ عِصَابَةً   مِنَ الطيرِ ينْظُرْنَ الذِي هُوَ صانِعُ

وقال آخر (وهو مسلم بن الوليد):

يَكسُو السُيوفَ نُفُوسُ الناكِثِينَ بِهِ   وَيَجْعَلُ الرؤوسَ تيجَانُ القَنَا الذِبلِ
قَدْ عُودَ الطَيْرُ عَادَاتٍ وَثِقْنَ بِهَـا   فَهُن يَتْبَعْنَهُ فِي كُـل مُرْتَحَـلِ» [239]

2-3-1- التعليـق:

يقول الجاحظ: «أخذ هذا المعنى حميد بن ثور»، ولا يقول: سرق هذا المعنى حميد ابن ثور؛ لأن الشاعر الثاني أخذ المعنى من الشاعر الأول وصاغه صياغة لم تخل بالمعنى في صورته الأولى؛ من حيث الصياغة الفنية، بل إن الصورة الثانية أثرت معنى الصورة الأولى، بتوظيف أسلوبي جديد، واستخدام ألفاظ جديدة.

وصورة الطيور التي تستبشر بكتائب غسان وبانتصارها المتكرر في كل غزو هي نفسها، ولكن المفاضلة كانت على مستوى التكثيف الشعري؛ حيث وظف النابغة المعنى في خمس أبيات شعرية، بينما وظف مسلم بن الوليد المعنى نفسه في بيتين فقط، وكثفه حميد بن ثور الهلالي ضمن بيت شعري واحد.

لذلك نجد الجاحظ هنا لا يتسرع في إطلاق حكم السرقة، بل يصنف الحالة ضمن إطار أخذ الآخر عن الأول أو اللاحق عن السابق، مع إمكانية تفوق اللاحق على السابق؛ لأن «القدرة

---

[238]- الجاحظ، الحيوان، ج7، ص21.
[239]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

على تكثيف المعنى، وبلورته في أقل ما يمكن من الكلمات موهبة نادرة فلا يؤتى كل شاعر القدرة على الإيجاز والوضوح معا»[240]، وهي الخاصية التي يفاضل فيها الشاعر بين معاني الشعراء.

1-4- الشاهـــد (4):

«قال بـــشار:

كَأَنَّ مَثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافُنَا لَيلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ»[241]

1-4-1- الإجراء التطبيقـــي:

يقول الجاحظ:

«وقال عمرو بن كلثوم:

تَبْنِي سَنَابِكُهُمْ مِنْ فَوْقِ أَرْؤُسِهِمْ سَقْفًا كَوَاكِبُهُ الْبِيضُ المَبَاتِيرُ

وهذا المعنى قد غلب عليه بشار»[242].

1-4-2- التعليـــق:

مر بنا في الفصل الثاني تفضيل عبد القاهر الجرجاني لبيت بشار على بيت عمرو بن كلثوم، والجاحظ ها هنا –وقبل عبد القاهر الجرجاني بقرنين من الزمان- يصرح بتفضيل بين بشار عمرو بن كلثوم، بفضل حاسته الفنية إذ يقول: «وهذا المعنى قد غلب عليه بشار»، وإن كان الجاحظ هنا قد أصدر حكما دون شرح أو تعليل، كما تعود ذلك في مواضع كثيرة، فليس ذلك لقصور أو تقصير منه، ولكن ذلك الشرح كان بالنسبة إلى عقل الجاحظ أمر يفهم من سياق الحكم، ولا يحتاج إلى تسجيل.

والجاحظ بإيراده الحكم النقدي في صيغة تحقيق بـ "قد" وصياغته في الزمن الماضي (غلب)، يريد من القارئ أن يكون واعيا، مستحضرا ذوقه الفني أثناء قراءة الشعر عموما، والبيتان السابقان يحتاج كل واحد منهما إلى قراءة متبصرة على حدى لاكتشاف أين تكمن المزية الشعرية وبلاغة التصوير، من حيث إصابة التشبيه، وسعة الخيال.

---

[240]- محمد بن عبد الغني المصري، نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ص311.

[241]- الجاحظ، الحيوان، ج3، ص127.

[242]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

1-5 - الشاهـ ـد (5):

يقول الجاحظ: «وقال أبو الزحف:

أشْكو إليْكَ وَجَعًا برُكْبَتِي وَهَدَجَانًا * لَمْ يَكُنْ فِي مِشْيَتِي

كَهَدَجَان الرأل ** حَوْلَ البيْقَتِ

وقال آخر ولست أدري أيهما حمل على صاحبه:

أَشْكُو إِلَيْكَ وَجَعًا بِمِرْفَقِي وَهَدَجَانًا لَمْ يَكُنْ فِي خُلُقِي

كَهَدَجَان الرأل حَوْلَ النقِنق

1-5-1 - الإجراء التطبيقـ ـي:

يقول الجاحظ:

«ولم يفضحه إلا قوله:

أَشْكُو إِلَيْكَ وَجَعًا بِمِرْفَقِـي

لأن الأول حكى أن وجعه في المكان الذي يصيب الشيوخ، ووجع المرفق مثل وجع الأذن، وضربان الضرس ليس من أوجاع الكبر في شيء».[243]

1-5-2 - التعليـ ـ ـق:

رغم وضوح أمر الأخذ في هذا المثال، إلا أن الجاحظ بحكمته وموضوعيته العلمية، يحترز من القول بالسرقة، بل لا يقول حتى بالأخذ، قائلا: «ولست أدري أيهما حمل على صاحبه»، هل الأول حمل على الثاني، أو أن الثاني هو الذي حمل معنى الأول فأخطأ توظيفه وافتضح أمره.

فاحتراز الجاحظ من إصدار حكم الأخذ لم يمنعه من التدقيق في معاني الأبيات الشعرية لتمييز جيدها من رديئها، وصحيحها من خاطئها، فقد حاكى الشاعر الثاني الشاعر الأول ولكنه أخطأ صياغة المعنى، فافتضح حين قال: أشكو إليك وجعا بمرفقي، لأن وجع المرفق ليس من

---

* - الهدجان: مشية الشيخ.

** - الرآل: ولد النعام.

243 - الجاحظ، الحيوان، ج4، ص357.

أوجاع الكبر، والشاعر يريد وصف حال الشيوخ، أو إن الشاعر الأول رأى خطأ الشاعر الثاني، فحمل معناه، وصاغه صياغة صحيحة.

والملاحظة المباشرة لتطبيقات الجاحظ حول قضية السرقات الأدبية تبين رفضه مبدأ التعصب للقديم على حساب الحديث، أو التعصب للحديث على حساب القديم، كما يرفض التغلب لشاعر على حساب شاعر آخر «لأنه يرى أيضا أن البصر الجيد يحتم على الناقد أن يقدر الشعر بجودته دون اعتبار لجنس قائله أو عصره أو بيئته» [244]؛ لذلك فهو يرفض المقاييس النقدية المسرفة في القول بالسرقات، لتقدم شاعر أو تأخره، أو لجنسه أو قبيلته، والجاحظ يرد تلك الآراء، ويتفادى القول بالسرقة، بل يتجنب ذلك كلما سنح المقام بدراسة الحالة ضمن إطار الموازنات الشعرية، فيقول بالأفضلية والجودة، ويتفادى القول بالسرقات، من منطلق نظريته في المعاني المطروحة، المتاحة للجميع، وإنما الشأن في الصياغة وإقامة الوزن، وتخير اللفظ.

والأمثلة التي مرت بنا تبين عزوف الجاحظ عن إطلاق مفاهيم السرقة المختلفة من الإغارة والاجتلاب والغصب والانتحال، مع اعترافه بعدوان بعض الشعراء على ألفاظ شعراء آخرين، واستعانتهم بمعاني غيرهم، فقد قضى بالسرقات في القليل من الإشارات مثل قوله: «وقد سرق معناه بعض الشعراء»، في المثال الثاني، وقوله: «ولقد عرض بعض المحدثين» في المثال الثاني، وقوله: «فأخذ هذا المعنى حميد بن ثور الهلالي»، في المثال الثالث، وقوله: «قال بشار... وقال عمرو بن كلثوم» في المثال الرابع، وقوله: «ولم يفضحه إلا قوله» في المثال الخامس.

مما سبق، فإن «الجاحظ لم يسرف في الحكم على الشعراء بالسرقة، لأنه لم يكن يعنيه أن يبحث عن السبق من الشعراء إلى المعنى، ولكن عنايته الخاصة كانت متجهة إلى البحث عمن امتاز عن غيره في تصوير ذلك المعنى» [245] تصويرا جيدا، فهو يقدر الشعر لا لأسبقية الشاعر إلى المعنى، بل لقيمته الفنية، ولا يعنيه سبق الشاعر أو تأخره عن المعنى كما لا تعنيه عصبة الشاعر أو بيئته أو عصره، بقدر ما تمه براعة تصوير المعنى، حتى يكون مميزا عن الصياغات الأخرى.

2-المـ ـوازنات بيـ ـن الشعـ ـراء:

---

[244]- العربي حسن درويش، النقد العربي القديم، مقاييسه واتجاهاته وقضاياه وأعلامه ومصادره، ص189.

[245]- المرجع السابق، ص193.

إن قضية الموازنات الشعرية هي نتيجة أساسية لدراسة قضية السرقات الأدبية، وسنعرض هنا جملة من موازنات الجاحظ، لنتعرف على مقياسه في الحكم على شرف المعنى وصحته، ودقة الوصف، وجودة الصياغة في تناول عدة شعراء لمعنى واحد.

2-1- الشاهــد (1):

يقول الجاحظ: «والشعراء إذا أرادوا سرعة القوائم قالوا كما قال عبدة بن الطيب يذكر ثورا:

يُخْفِي التَرَابَ بِأَظْلَافٍ * ثَمَانِيَةٍ وَمَسهُن إذا أَقْبَلْنَ تَحْلِيلُ **

2-1-1- الإجراء التطبيقــي:

قال الجاحظ: «وقال خلف الأحمر في وصف ثور:

وَكَأَنَمَا جَهَدَتْ أَلِيَتُهُ *** أَنْ لاَ تَمَس الأَرْضَ أَرْبَعُهُ

فأفرط المولدون في صفة السرعة، وليس ذلك بأجود، فقال شاعر منهم يصف كلبه بسرعة العدو:

كأنــما يرفــع ما لا يضــع.

وقال الحسن:

ما إن يقعن الأرض: إلا فرْطَــا ****».[1]

2-2-1- التعليــق:

يوقفنا الجاحظ في هذا المثال على النموذج الذي يجب أن يحتذى، «وقد اختار القدوة في شعر عبدة بن الطيب، وخلف بن حيان المعروف بالأحمر البصري... ويوازن الجاحظ بين المثال أو القدوة وبين مبالغات المولدين» [247]؛ حيث اختار التوسط في الوصف، ورفض الغلو والإفراط لأنه ينافي العقل والمنطق، كما نلاحظ في وصف المولدين.

***- الليت: صفحة العنق.

*- الظلف: الظفر المشقوق للبقرة والشاة والظبي.

**- الحلل: زخاوة في قوائم الدابة.

****- فرطا: عجلا وسرعة.

[246]- الجاحظ: الحيوان، ج2، ص24.

[2]- العربي حسن درويش، النقد العربي القديم، مقاييسه واتجاهاته وقضاياه ومصادره وأعلامه، ص173.

لذلك وجدناه يقبل وصف عبدة بن الطيب، ووصف خلف الأحمر سرعة الثور، لأن عبدة وصف إخفاء قوائم الثور التراب، ووصف خلف سرعة الثور، كأن أربعه لا تمس الأرض لشدة جريها، وعدم انقضاء زمن واضح بين وضع قوائمها على الأرض ورفعها، وكلا الوصفين مقبول عقلا ومنطقا.

أما وصف المولدين فقد رفضه الجاحظ؛ لأن الأول قد وصف سرعة كلبه، مشبها إياه بأنه يرفع ما لا يضع، وذلك إفراط وغلو، إذ كيف يرفع ما لا يضع، وعنصر السرعة الذي يفترض أن يقع عليه الوصف هي القوائم، ويفترض أن تكون محلا لإقامة تشبيه بليغ ووصف جميل يقبله العقل والمنطق، ولكن الشاعر يقول إن كلبه سريع لدرجة أنه يرفع أقداما ليست هي التي وضعها على الأرض، مما يجعل الوصف غير مستساغ. أما الشاعر المولد الثاني وهو الحسن، فيصف وقع قوائم الكلب على الأرض بالفرط، أي نادرا ما تمس الأقدام الأرض، في صيغة إخبار.

إذن، فقد وازن الجاحظ بين أربعة شعراء، يصفون سرعة القوائم، من حيث مبلغ التصوير وصحة المعنى، واختار من بين الأربعة النموذج الأفضل، الذي يمكن أن يحتذى؛ لأنه حقق الوسطية، وبلغ الجودة الفنية التي هي أساس كل نقد الجاحظ.

2-2- الشاهـــد (2):

ورد على لسان الجاحظ: «وقال مهلهل بن ربيعة:

أَوْدَى الخَيَارُ من المعَاشِرِ كُلّهِمْ وَاسْتَبَّ بَعْدَكَ يَا كُلَيْبُ المَجْلِسُ
وَتَنَازَعُوا فِي كُل أَمْرٍ عَظِيمَةٍ لَوْ قَدْ تَكُونُ شَهِدْتَهُمْ لمَ يَنْبِسُوا» [248]

2-2-1- الإجراء التطبيقـــي:

قال الجاحظ: «وأبيات أبي نواس على أن مولد شاطر أشعر من شعر مهلهل في إطراق الناس في مجلس كليب، وهو قوله:

عَلى خُبزِ إسماعيلَ وَاقِيَةُ الْبُخْلِ وَقَدْ حَل في دارِ الأمانِ مِنَ الأَكْـلِ
وَما خُبْزُهُ إلا كُلَيْبُ بْنُ وائل لَيالِيَ يَحْمِي عِزهُ مَنْبِتُ البَـ ـ ـقْلِ

[248] - الجاحظ، الحيوان، ج3، ص128.

وَإِذْ هُو لاَ يَسْتَب خَصْمَان عِنْدَهُ   وَلا القَوْلُ مَرْفُوعٌ وَلا هَـ ـ ـزْل
فَإِنْ خُبزُ إسماعيلَ حَل بِهِ الذِي   أصابَ كُلَيْبًا لم يكنْ ذَاكَ عَنْ بَذْل
وَلَكنْ قَضَاءٌ ليس يُسْتَطَاعُ دَفْعُهُ   بِحِيلةِ ذِي دَهْيٍ وَلا فِكْرِ ذِي عقل»
249

2-2-2- التعليـ ـ ـق:

بداية، فإن الجاحظ في هذا المثال يؤكد مرة أخرى موقفه الرافض للعصبية والتحيز أو تيار معين، فهو «يقضي لأبي نواس بأنه أشعر من مهلهل في هذا المعنى، وإن كان أبو نواس من المولدين الذين أعيوا أهليهم خبثا، ومهلهل من العرب الأقحاح» [250]، الذين يحسب حسابهم في قول الشعر وتحسينه.

مع ما هو معروف عن الجاحظ في تفضيله شعر الأعراب على شعر المولدين؛ حيث يقول: «والقضية التي لا أحتشم منها، ولا أهاب الخصومة فيها، أن عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة، وليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوه» [251]؛ إذ إن الجاحظ في حكمه هذا يستند كذلك إلى خاصية الجودة الفنية، وليس تفوق العرب من منطلق واجب التفوق.

وفي مقابل تفوق عامة العرب على المولدين في قول الشعر، فإن شعر المولدين كذلك فيه ما هو جيد، بل إن من الشعر المولد ما قد يفضل على شعر الأعراب، كما رأينا تفوق أبي نواس على المهلهل، والجاحظ منصف في هذه القضية لذلك نجده في موضع آخر يقول: «وقد رأيت ناسا منهم يبهرجون أشعار المولدين، ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في رواية الشعر غير بصير، بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان، وفي أي زمان كان» [252].

249- المصدر نفسه، ص128 وما بعدها.
250-العربي حسن درويش، النقد العربي القديم، مقاييسه واتجاهاته وقضاياه ومصادره وأعلامه، ص176.
251- الجاحظ، الحيوان، ج3، ص128.
252- المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

2-3- الشاهـــد (3):

«وأنشد أبو عبيدة لامرئ القيس:

دِيمةٌ هَطْلاءُ فيها وَطَـــفٌ   طَبَقُ الأَرْضِ تَحَرى وَتَدُرْ

تُخْرِجُ الضبَ إذا ما أَشْجَذَتْ   وَتُوارِيهِ إذا مَا تَعْتَكِـــرْ

وَتَرَى الضَبـــا ذَفِيفًـــا مَاهِرًا   ثَانِيًا بُرْثُنَـــهُ مَا يَنْعَفِــرْ

2-3-1- الإجراء التطبيقـــي:

يقول الجاحظ: «وكان أبو عبيدة يقدم هذه القصيدة في الغيث على قصيدة عبيد ابن الأبرص أو أوس بن حجر، التي يقول فيها أحدهما:

وأنا أتعجب من هذا الحكم »! [253]

2-3-2- التعليـــق:

يورد الجاحظ حكم أبي عبيدة بتقديم قصيدة امرئ القيس في الغيث على قصيدة عبيد بن الأبرص أو أوس بن حجر، ثم يردفه بإثبات حكمه هو دون تعليق قائلا: «وأنا أتعجب من هذا الحكم! »؛ حيث يترك للقارئ الحرية في التعليل والتحليل، لأنه وضع الأسس القويمة للتذوق الفني، ودله على المنهج الصحيح، والمتمثل في مقياس الجودة الفنية، فيكتفي في حكمه بعبارة: «وأنا أتعجب من هذا الحكم! »، كما يقضي بعدم موافقته عليه.

إذن، فالجاحظ قد أصدر حكما مباشرا؛ إذ هو يتعجب من حكم أبي عبيدة، بجودة قصيدة امرئ القيس، في مقابل القصيدة المختلف في نسبتها، والتي لا تقل شأنا من حيث جمال الصورة، وبراعة الصياغة، وسهولة الألفاظ، ولذلك لم يهتم الجاحظ بتبرير اختلافه مع أبي عبيدة؛ بل يكتفي بالتعجب.

ومما سبق، فإن قضية الموازنات الشعرية، من أهم القضايا القديمة التي عني بها الجاحظ في نقده، وغالبا ما يقدمها في صورة مباراة بين أكثر من شاعرين، يتنافسون في استباق إلى معنى

253- المصدر السابق، ج6، ص131.

واحد، فتتعد الصياغة والصور والأشكال، ويكون الحكم عليها مهمة دقيقة تتطلب مقياسا واضحا ومحددا، يمكن الاحتكام إليه، وهو مقياس الجودة الفنية.

وكما عاب الجاحظ التعصب والتحزب في إصدار الأحكام النقدية، عاب أيضا الابتذال من أصحاب الأخبار، الذين يسقطون القيمة الفنية في سبيل تتبع الرواية، فرد مقياس أبي عمرو الشيباني الذي اقتصر على تقدير الشعر لمعناه، ورأى أن هذا المقياس لا يقدر الخصائص الفنية للشعر، فالمعاني متاحة للناس جميعا، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وانسجام النظم، وتلك هي عناصر الجودة الفنية التي يتوخاها الناقد، وقبل ذلك يسعى إلى تحقيقها كل شاعر، وهو المقياس نفسه الذي احتكم إليه الجاحظ في قضية السرقـات الأدبيـة.

3- فســاد المعنى الشـعري:

جعل الجاحظ لفساد المعنى الشعري أسبابا، وهي عبارة عن أخطاء وحالات تطرأ على الشعر فتخل بجودته الفنية، وتحط من قيمته الأدبية، مثل إرادة شيء والخطأ في التعبير عنه، وحالات أخرى نتطرق إليها في النماذج التالية:

3-1- الشاهـد (1):

قول الجاحظ في باب من أراد أن يمدح فهجا [أو العكس]:«قال بن سلم: لما قال الأخطل بالكوفة: أخطأ الفرزدق حين قال:

أَبَنِي غُـدَانَةَ إِنَّنِي حَرَّرْتُكُمْ ... فَوَهَبْتُكُمْ لِعَطِيَةَ بنِ جِعَالِ

لَولا عَطِيةُ لاجْتَدَعْتُ أُنوفَكُمْ ... مِنْ بين أَلْأَمِ أَعْيُنٍ وَسِبَالِ» [254]

3-1-1- الإجراء التطبيقـي:

يقول الجاحظ: «كيف يكون قد وهبهم له وهو يهجوهم بمثل هذا الهجاء ؟ قال سعيد بن سلم؛ فانبرى له فتى من بني تميم فقال له: وأنت الذي قلت في سويد بن منجوف:

---

[254]- الجاحظ، الحيوان، ج5، ص161.

وَما جِذْعُ سُوءٍ رَقَّقَ السوسُ **لِما حمَّلَتْهُ وائِلُ بمُطِيق جَوْفَهُ**

أردت هجاءه فزعمت أن وائلا تعصب به الحاجات، وقدر سويد لا يبلغ عندهم، فأعطيته الكثير ومنعته القليل!

وأردت أن تجو حاتم بن النعمان الباهلي، وأن تصغر من شأنه وتضع منه، فقلت:

وَسَوَّدَ حَاتِمًا أنْ لَيْسَ فِيهَا **إذا مَا أوْقَدَ النِّيرَانُ نَارُ**

فأعطيته السؤدد من قيس ومنعته ما لا يضره.

وأردت أن تمدح سماك بن يزيد الأسدي فهجوته فقلت:

نِعْمَ المجيرُ سِمَاكُ مِنْ بَنِي أَسَدٍ **بأَلْطفَ إذا قتَلَتْ جِيرانَهَا مُضِيرُ**

قدْ كُنْتُ أحسَبُهُ قينًا* وأنْبُؤُهُ* **فاليومَ طُيِّرَ عَن أثْوَابِهِ الشَّـرَرُ**

وقلت في زُفَرَ بن الحارث:

بَنِي أمية إني نَاصحٌ لكـمْ **فلا يَبِيتَنَّ فِيكم أمِنًا زُفَرُ**

مُفْتَرَشًا كافْتِرَاشِ اللَّيثِ كَلْكَلُهُ* **لِوَقْعَةٍ كَائِنٌ فِيهَا لَكُمْ جَزَرُ**

فأردت أن تغري به بني أمية فوهّنت أمرهم، وتركتهم ضعفاء، ممتهنين، وأعطيت زُفَرَ عليهم من القوة ما لم يكن في حسابه» [255]

3-1-2- التعليـــق:

*- قينا: عبدا.

**- أنبؤه: من نبأ نبوءا: ارتفع.

***- كلكله: الكلكل هو الصدر من كل شيء.

255- الجاحظ، الحيوان، ج5، ص161 - 164.

يوقفنا هذا المثال على نماذج من المدح لم يوفق فيها الشاعر، فانصرف إلى الهجاء، ونموذج أراد فيه الشاعر أن يهجو حاتم بن النعمان الباهلي، ويصغر من شأنه فأخفق في الهجاء، وانصرف إلى المدح، وفي كلتا الحالتين، أخطأ الشعراء في إصابة المعنى المرغوب، فتواتر فساد المعنى بين من أراد أن يمدح فهجا، وبين من أراد أن يهجو فمدح.

حيث نجد في بيتي الفرزدق، تناقض معنى البيت الثاني مع معنى البيت الأول؛ حيث أراد الفرزدق أن يمدح بني غدانة، ويخبر عن مدى عفوه وتحريره، إياهم في البيت الأول، ولكنه انصرف إلى هجائهم هجاء لاذعا في البيت الثاني، كذلك يتخذ الفتى من بني تميم نماذج من شعر الأخطل، كأمثلة على فساد المعنى بانصراف المديح إلى الهجاء وانصراف الهجاء إلى المديح.

3-2- الشاهــــد (2):

ويمثل ذلك قول الجاحظ: «فلم يعرفوا له (لأبي نواس) من الخطأ إلا قوله:

أمُسْتَخْبِرَ الدارِ هل تَنْطِقُ أنا مَكانَ الدارِ لا أنطقُ

كأنّها إذا خَرِسَتْ جَارِمُ**** بينَ ذَوي تَفْنِيدِهِ مطرقُ» [256]

3-2-1- الإجراء التطبيقــــي:

قال الجاحظ: «فعابوه بذلك، وقالوا: لا يقول آجد: لقد سكت هذا الحجر، كأنه إنسيان، وإنما يوصف خرس الإنسان بخرس الدار، ويشبهه صممه بصمم الصخر» [257].

3-2-2- التعليـــــق:

يمثل هذا النموذج الخطأ في المعنى بسبب الخطأ في التشبيه، والجاحظ حريص على اتباع التقاليد العربية، واحترام ما تواتر العرب على توظيفه من معاني معروفة في لغتهم؛ فلا يقبل خرق المتداول من التشبهات أو توظيفها توظيفا لغويا لا اعتياديا، ينفر الذوق، ويخل باللغة العربية.

****- الجارم: الجاني.

[256]- الجاحظ، الحيوان، ج4، ص456.

[257]- المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

حيث اعتاد العرب على وصف الإنسان بالسكوت، ووصف الحجر بالصمم، على اعتبار أن الصمم هو سكوت دائم لا نطق يتخلله، بينما السكوت هو حالة طارئة يسبقها أو يتبعها نطق؛ فيصح بذلك أن يوصف خرس الإنسان بخرس الحجر، ويشبه صممه بصمم الحجر،فيقال: سكت الإنسان كأنه حجر، ولكن لا يقال: سكت هذا الحجر كأنه إنسان، كما جاء في قول أبي نواس أعلاه.

3-4- الشاهـــد (3):

قال الجاحظ: «وأنشد الأثرم:

بِأَغْضَفَ * الأُذْنِ الطويلِ العُمْرِ   وَأَرْنَبُ الخلةِ ** تلْوَ الدهْرِ» [259]

3-4-1- الإجراء التطبيقـــي:

يقول الجاحظ: «فأنا لا أعرف ما قال الأثرم ولا سمعت شعرا حديثا ولا قديما يخبر عن طول عمر الأرنب» [260].

3-4-2- التعليـــــق:

يعتبر الجاحظ الشعر مصدرا للمعرفة، و«معروف أن الجاحظ يعد الشعر من أقوى الحجج التي تثبت الشيء أو تنفيه» [261]، لذلك فإنه يتشدد في تثبت صحة ما اشتمل عليه الشعر من معارف طبيعية، ويعد كل مخالفة لمعارف العرب الطبيعية شكلا من أشكال فساد المعنى الشعري.

---

[258]- المصدر نفسه، الصفحة ذاتا.

[*]- أغضف الأذن: طالت أذنه واسترخت وتكسرت.

[**]- الخلة: كل نبات حلو.

[259]- الجاحظ، الحيوان، ج6، ص355.

[261]- العربي حسن درويش، النقد العربي القديم، مقاييسه واتجاهاته وقضاياه ومصادره وأعلامه، ص160.

يشيد الشاعر في البيت أعلاه بطول عمر الأرنب، وهو أمر لم يخبر عنه شعر قديم ولا حديث، ولا كان من معارف العرب المتداولة أن الأرنب يعمر طويلا، لذا فقد استنكر الجاحظ معنى البيت، واعتبره فاسدا.

4-1- الشاهـ ـد (4):

«قال أبو نواس:

كَيفَ لا يُدْنِيكَ من أَمَلٍ   مَنْ رَسُولُ اللهِ مِنْ نَفَرِهِ» [262]

قال أبو الحلال في مرثية يزيد بن معاوية:

يَا أيها المَيـ ـتُ بِجُوارِينَا   إنكَ خَيْرُ الناسِ أَجْمَعِينَا» [263]

4-1-1- الإجراء التطبيقـ ـي:

قال الجاحظ: «وأما أبو نواس فقد كان يتعرض للقتل بجهده، وقد كانوا يعجبون من قوله:

كَيفَ لا يُدْنِيكَ من أَمَلٍ   مَنْ رَسُولُ اللهِ مِنْ نَفَرِه

فلما قال:

فَأَحْبِبْ قريشًا لِحب أَحْمَدِهَا   وَاشْكُرْ لَها الجَزْلَ من مَوَاهِبِهَا

جاء بشيء غطى الأول» [264].

«ومن المديح الذي يقبح، قول أبي الحلال في مرثية يزيدَ بن معاوية، حيث يقول:

يَا أيها المَيتُ بِجُوارِينَا   إنكَ خَيْرُ الناسِ أَجْمَعِينَا» [265]

4-1-2- التعليـ ـ ـق:

في الإجراء التطبيقي أعلاه، نموذجين، الأول يبين فيه الجاحظ شدة غلو أبي نواس ومبالغته في المدح، حتى يجعل من الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، واحدا من نفر ممدوحه، فيرفع بذلك مرتبة ممدوحه ليضع من مرتبة النبي الكريم، لذلك يصفه الجاحظ بأنه يتعرض للقتل بجهده.

---

[262]- الجاحظ، الحيوان، ج4، ص454.

[263]- المصدر نفسه، ج5، ص176.

[264]- المصدر نفسه، ج4، ص454.

[265]- المصدر نفسه، ج5، ص176.

وفي النموذج الثاني يستقبح الجاحظ مديح أبي الحلال في مرثية يزيد بن معاوية، لأنـه بالغ في تصوير مرثية يزيد، وجعله خير الخلق أجمعينا، بقوله: «إنك خير الناس أجمعينا»، فكانت هذه المغالاة والمبالغة سببا في فساد المعنى وانحطاطه.

إذن يمكن القول إن فساد المعنى الشعري قضية أساسية عند الجاحظ، لذلك نراه يدرسها ضمن جملة من المآخذ الموضوعية، «وقد عنى فيها الجاحظ بدقائق المعنى الشعري، وعالج تناقض الشاعر مع نفسه في الفكرة، ومبلغ قرب أو بعد المدح والهجاء من الواقع، ومبلغ توفيق الشاعر في الاستفادة من تقاليد الشعر عند أداء الفكرة في المدح أو الهجاء» [266]، ومبلغ سلامة ذوقه، وبعده عن المغالطة والاستخفاف.

4- صحـة المعنـى الشعـري:

في مقابل أسباب فساد المعنى الشعري، يضع الجاحظ دلائل على صحة المعنى الشعري وجودته، تدور حول وقع الشعر وبلوغ أثره في النفس، كأن يجعل الشاعر مهجوه يمتنع عن فعل ما، أو يحفز ممدوحه على الإتيان بفعل أو الاتصاف بصفة معينة، أو كأن يأتي الشاعر بصورة فنية فريدة متكاملة التشبيه، بليغة الخيال.

4-1- الشاهـد (01):

قال الجاحظ في التحذير من وقع الشعر: «فيجب على العاقل بعد أن يعرف ميسم الشعر ومضرته، أن يتقي لسان أحسن الشعراء وأجهلهم بشطر ماله، بل بما أمكن من ذلك، فأما العربي أو المولي الرواية فلو خرج إلى الشعراء من جميع ملكه لما عنفته، والذي لا يكترث لوقع نبال الشعر، كما قال الباخرزي:

ما لي أرى الناسَ يَأْخذونَ وَيُعْطُو نَ وَيَستَمْتِعُون بالنشَـ ـ ـبِ *
وَأنتَ مثلُ الحِمَـ ـارِ أبْـهَمُ لا تَشْكُو جِراحَاتِ أَلْسُنِ العَربِ» [267]

---

[266]- العربي حسن درويش، النقد العربي القديم مقاييسه واتجاهاته وقضاياه وأعلامه ومصادره، ص157.

*- النشب: المال والعقار.

[267]- الجاحظ، الحيوان، ج5، ص294.

4-1-1- الإجراء التطبيقـ ـي:

يواصل الجاحظ قوله: : «... وهذا مذهب فرعت ** فيه العرب جميع الأمم، وهو مذهب جامع لأسباب الخير» [268].

4-1-2- التعليـ ـ ـق:

يعود بنا الجاحـ ـظ في هذا المـ ـثال إلى خاصية تفوق العـ ـرب على جميـ ـع الأمم في قـ ـول الشعر، مع ملاحـ ـظة أن حكم الجاحـ ـظ بتفـ ـوق العرب ليـ ـس من منطلـ ـق عصبـ ـية أو تحيز للعرب، وإنـ ـما من منطلق أهمية الشـ ـعر ووقعه في حياة النـ ـاس.

لذلك يحث الجاحظ كل قاعل على معرفة ميسم الشعر ومضرته، وضرورة اتقاء لسان أخس الشعراء، فالعربي أو المولي له القدرة على مواجهة الشعراء والرد عليهم، كيفما كانت الحالة، بل إن العربي أوا لمولي يعرف كيف يتقى ألسن الشعراء، بالمبادرة بالشكوى من جراحات ألسن العرب.

4-2- الشاهـ ـد (02):

قالت امرأة جاهلية في وصف الحيات:

«قَدْ كَادَ يَقْتُلُني أَصَم مُرَقشٌ *** ... مِنْ حُبكمْ وَالخطْبُ **** غيْرُ كَبير

خُلِقَت لَها زِمُهُ ***** عِزِينَ وَرَأْسُهُ ... كَالقُرْصِ فُلْطِحَ ******من دقيق شعير

وَيديرُ عَيْنًا للوِقَاعِ * كَأنـ ـها ... سمراءُ طاحَتْ مِن نَفِيـ ـضِ بَريـ ـرِ **

** - فرعت: برعت.

268 - المصدر نفسه، الصفحة ذاتا.

***** - زمه: زمه يومنا زمها: اشتد حره.

*** - مرقش: حية رقشاء: فيها نقط، بياض وسواد.

**** - الخطب: الأمر والحال والشأن.

* - الوقاع: المواقعة في الحرب.

****** - فلطح: رقق وبُسط.

وَكَأنَ مَلقاهُ بكل تنُوفَـــةٍ *** مَلْقَاكَ كِفةَ مُنْخُلٍ**** مَأطُـ ـور*****

وَكَأن شِدْقَيه إذا استَعْرَضْتَـ ـهُ   شِدْقَا عجوزٍ مَضْمَضَتْ لِطَهُورِ» [1]

4-2-1- الإجراء التطبيقـ ـي:

يقول الجاحظ: «فقد زعمت [المرأة] كما نرى أنا (أي الحية) تدير عنا، وزعم الأول أنا قائمة العين، إلا أن المرأة تزعم أنا لم ترد بالإدارة أن مقلتها تزول عن موضعها، ولكنها أرادت أنا جوالة في إدراك الأشخاص البعيدة» [270].

4-2-2- التعليـ ـ ـق:

كون الجاحظ يعتبر الشعر مصدر معرفة، يجعله يحترس من كل معنى يحمله الشعر، فهو يتحرى الحقيقة العلمية الموافقة للمعارف الطبيعية، وهذا يدخل ضمن ما يعرف بواقعية التصوير؛ حيث يتخذ الجاحظ من الشعر «حجة في التعرف على حقائق اللغة ودقائق الحياة العربية، لذلك يشترط فيه أن يكون صحيح النسبة، صحيح المعنى، صحيح اللغة» [271].

لذلك نراه يوافق على وصف المرأة الجاهلية، ويرد به على وصف الشعراء الآخرين للحيات، لأنم بالغوا فأخطأوا وأتوا بما لا يتوافق مع الواقع، في حين وصفت المرأة الحيات كما هي في الواقع، فاتجه نقد الجاحظ إلى مبلغ صحة الحقيقة المتضمنة في شعر المرأة من حيث إجادة نقل الواقع وتصويره في الشعر.

مما سبق فإن صحة المعنى الشعري عند الجاحظ تتوقف على مقدرة الشاعر الفنية وسعة خياله في صياغة شعره صياغة صحيحة متماسكة فنيا، متكاملة من حيث الخيال الشعري، بليغة التأثير في المتلقي. ويعيدنا الجاحظ بذلك إلى أرفع مقياس نقدي، جعله كأرضية أساسية ومرجعية

**- بربر: ثمر الأراك إذا اسود.

***- تنوفة: القفر من الأرض.

[1] – الجاحظ، الحيوان، ج4، ص178.

****- منخل: ما ينخل به، وهو الغربال.

*****- مأطور: له إطار.

[270]- المصدر نفسه، الصفحة ذاتا.

[271]- العربي حسن درويش، النقد العربي القديم مقاييسه واتجاهاته وقضاياه وأعلامه ومصادره، ص172.

نقدية كبرى، ألا وهو مقياس الجودة الفنية للحكم على صحة المعاني، وبالتالي ترتيب الشعراء وتصنيفهم.

5-الـروح العمليـة عند الجاحـ ـظ:

الجاحظ يحكم العقل في كل أمر، ولا يقبل المعنى إلا إذا وافق العقل، فهو يمارس النقد ميدانيا، ويجعل من شروط الناقد أن يكون إنسانا متواضعا لا متعصبا، منصفا لا متحيزا، فالغرور مرفوض عند الجاحظ، لذلك نجده يضع نفسه موضع مصالحة بين الطبيعة وبين كل ما يمكن أن يعينه على كشف المعنى الخفي في الشعر.

5-1- الشاهـ ـد:

قال الجاحظ: «وأنشدني الأغر:

كَضَرْبِ القُيون * سَبيكَ الحَدِ يدِ يومَ الجَنَائِبِ ** ضَرْبًا وَكِيدَا *** »[273]

5-2- الإجراء التطبيقـ ـي:

يواصل الجاحظ قائلا: «فلم أعرفه فسألت بعض الصياقلة. فقال: نعم هذا بين معروف؛ إذا أخرجنا الحديدة من الكير **** في يوم شمال *****، واحتاجب في القطع إلى مائة ضربة، احتاجت في قطعها يوم الجنوب إلى أكثر من ذلك، وإلى أشد من ذلك؛ لأن الشمال يُيبس، ويُقصف والجنوب يرطب ويلدن»[2].

5-3- التحليـ ـل:

****- الكير: كير الحداد، وهو الذي ينفخ فيه الحداد.
*****- يوم شمال: أي في يوم ريحه شمال.
*- القيون: جمع قين بالفتح، وهو الحداد.
**- الجنائب: جمع جنوب، وهي الريح التي تقابل الشمال.
***- الوكيد: الشديد الصائب.
[273]- الجاحظ، الحيوان، ج4، ص407.
[2]- المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

في هذا المثال يطبق الجاحظ شرط التواضع على نفسه، من خلال جملة من المظاهر والسلوكات التي يتحلى بها في مواجهته الميدانية للنصوص الشعرية. وإذا أردنا تحليل عناصر خاصية التواضع في المثال أعلاه، نتحصل على المعطيات التالية:

5-3-1- الاعتراف بعدم المعرفة: في قوله: «فلم أعرفه»، وهي جرأة لا يتحلى بها إلا ناقد مخلص لنقده، يتحرى إبلاغ الحقيقة، وإيصالها إلى المتلقي كما هي دون موارية أو مراوغة، فها هو الجاحظ على مكانته العلمية، وثقافته الواسعة، يقول بصراحة وموضوعية إنه لم يفهم معنى البيت الشعري، وهو بذلك يقدم القدوة الطيبة في سبيل المعرفة الصحيحة، فلا ضير عند الجاحظ أن لا يعرف الناقد معنى، أو يجهل شيئا ما، وإنما الضير كل الضير، في السكوت عن الجهل، لأن من الحكمة الاعتراف مبدئيا بعرض بحر المعرفة، قال عز وجل: ... نَرْفَعُ دَرَجَاتٍ مَنْ نَّشَآءُ وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ [274]، ويقول أيضا: ... وَمَآ أُوتِيتُمْ مِّنَ العِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً [275].

5-3-2 السؤال: في قوله: «فسألت بعض الصياقلة». إن عدم معرفة الجاحظ لمعنى البيت الشعري، الذي أنشده إياه يحي الأغر، يجعله ي ل إلى الميدان ليسأل المتخصص، وهو الحداد، ويكون قد قطع مسافة معينة، هي بالمفهوم الفيزيائي نسبة زمكانية، ولكنها بالمفهوم الأدبي، تؤول إلى دلالة أعمق، إنها تقريب للمسافة بين المبدع (الشاعر) والمتلقي (الجاحظ)، وعلى اعتبار أن الشاعر مبدع ثانٍ؛ إذ هو يحاكي المشهد الطبيعي (الحداد)، فيكون الحداد هو المبدع الأول، الذي أبدع مشهد سبائك الحديد في الطبيعة، ويكون نزول الجاحظ إلى الحداد تقريب للمسافة بين المتلقي والمبدع الأول.

فالجاحظ لم يبحث عن قائل البيت ليسأله ولا عن عالم بالشعر، ليستخبر منه عن معنى البيت، بل اتجه مباشرة إلى الحداد، مما يدل على إرادة اغتراف المعرفة من منابعها الأصلية، مادام هذا الأصل متوفرا قال عز وجل في هذا الشأن: ... فَاسئَلُوا أَهْلَ الذِّكْرِ إِنْ كُنْتُمْ لاَ

[274]- سورة يوسف، الآية 76.

[275]- سورة الإسراء، الآية 85.

تَعْلَمُونَ [276]، فكما أنه لا يعقل أن يسأل عن أمور الدين غير أهل الاختصاص بالدين، اتجه الجاحظ مباشرة إلى الحداد ليستفسر عن المعنى الخفي.

3-3- تقبل الحقيقة: «فقال [الحداد]: نعم هذا بّين معروف»، إنه جواب الحداد على سؤال الجاحظ، جواب يشتمل على استنكار ضمني، في عبارة (بّين معروف)، فكأن الأمر بديهي ومعروف بشأن احتياج سبيك الحديد، إذا أخرجت في يوم ريحه جنوب إلى ضربات مضاعفة لإحداث قطع به، مقارنة بما تحتاجه الحديدة نفسها، إذا أخرجت من الكير في يوم ريحه شمال، ومع هذا الرد الذي يتلقاه الجاحظ نجده غير معترض بل إنه منصت للشرح: "إذا أخرجنا الحديدة..."، غير متحرج، فهو يقبل الحقيقة بكل تواضع؛ لأن السياق الدلالي للبيت قد طابق القانون الطبيعي، فالشمال ُيببس ويقصف، والجنوب يرطب ويلدن.

6- هل كان الجاحظ ناقدا أنثروبولوجيا ؟

أصبح النقد الأنثروبولوجي أو الأسطوري ضرورة في الكشف عن خفايا أدب أمة ما؛ لأن الأدب ليس فقط صورة للحياة؛ بل هو أيضا بنية ثقافية عميقة، تنطوي على أنساق معرفية، وأبعاد ميتافيزيقية ممتدة في الأزمان الغابرة، لها دلالات إيديولوجية أو دينية معينة، راسمة آفاق رؤية ذلك المتمع للعالم من خلال شخص الأديب، فهل تمكن الجاحظ من الكشف عن بعض الرؤى من هذا القبيل، أو حذا حذوها، هل قال بشيء في هذا الإطار، هل استعمل الأسطورة لإثراء نقده ؟ وقبل ذلك نستقصي أهمية الموضوع وعلاقته بالإنسان والوعي.

6-1- الأسطورة فن الوعي الكامـن:

في خلال المرحلة العلمية الأولى للإنسان، في القرن التاسع عشر الميلادي، ساد الاعتقاد بأن الأسطورة حكر على الشعوب البدائية، والحضارات القديمة؛ حيث قسمت أطوار البشرية إلى ثلاث مراحل هي: المرحلة الأسطورية، والمرحلة العلمية، وأخيرا المرحلة ما بعد العلمية، وكانت الأسطورة تمثل مرحلة اللاعلمية والخرافية واللاوعي.

---

[276]- سورة النحل، الآية 43.

لكن الفكر الحديث في القرن العشرين أعاد صياغة نظرته إلى الأسطورة، ولم تعد الأسطورة معبرة عن الشعوب البدائية؛ بل صارت من المكونات الأساسية لشخصية الإنسان، خاصة مع نور ثروت فراي Northerrot Fray بـ (نظرية الأنماط العليا في النماذج البدائية)، وفريزر Frisser بـ (نظرية الأنساق الكونية)، في منتصف القرن العشرين، لتغدو منظومة وعي قائمة بذاتها مع ليفي شتراوس Levis Schtraws بـ (نظرية الكشف عن العلاقات بين كل الأساطير) [277].

فلم تعد الأسطورة إذاك «مجرد حكايات وهمية، يعاد سردها على سبيل التسلية والترف، بل هي محاولات حاسمة لحل التناقضات الأساسية التي تطبع الوجود الإنساني: تناقض بين الحياة والموت، بين الذات والآخر، بين الثقافة والطبيعة، بين الزمن والسرمدية...» [278]؛ إنها شيفرات رمزية لوعي كامن.

وهي أيضا تعبير عن الروح في حالة انتشائها، ونشوتها، أو في حالة هدوئها أو صخبها، إنها رمز للجماعة لا الفرد، فهي «تعكس معتقدات الجماعة وفلسفة الجماعة ورأي الجماعة...» [279]، مما يثبت ما توصلت إليه الدراسات الأنثروبولوجية حول «وحدة التجربة الروحية للإنسان عبر الأزمان واختلاف المكان...» [280]، فلا اعتبار للزمان ولا للمكان لدى شفرات الأسطورة، فهي تنتقل عبرهما بكل يسر ومرونة.

والنقد العربي بوصفه نشاطا عقليا وروحيا، إلى جانب تمثله الواقع كنـظام عقلي، يخترق مسافات الروح كوجود تراثي يكشف عن نظـام فكر يوحي أكثر مـما يقول، «فالنقد العربي

---

[277]- محمد أبو الد علي البسيـوني، الاتجاه الأسطوري، عرض وتقوم، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، ع202، 1423هـ/ 2002م، الكويت، ص18.

[278]- ميشال فوكو، استراتيجيا الخطاب: تفكيك الميتافيزيقا، نشوة دريدا، مجلة كتابات معاصرة، مج10، ع37، آيار/ حزيران 1999، بيروت، لبنان، ص20.

[279]- فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع، سلسلة عالم المعرفة، الس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس جمادى الأولى 1424هـ/ 2002م، ص22.

[280]- فراس سواح، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسـطورة، دار علاء الدين، بيروت، لبنان، ط6، 1996، ص10.

يقدر الروح البدوية ويجادلها، يحن إليها، ويريد أن يتجاوزها...» [281]، إنه الحنين إلى منبع الوجود العربي الخالص، وإلى حياة الروح الأولى، في خضم قلق المتضادات، وتلاقي المتناقضات. والجاحظ واحد من النقاد العرب، الذين أدلوا بدلوهم في هذا المجال، بل إن الجاحظ يعتبر أول بداية نقدية ترصدت الموضوع.

6-2- نص الجاحـــظ:

يقول الجاحظ: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان مديحا وقال: وكأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة» [282].

6-2-1- المناقشـــة:

بداية، إن الجاحظ يرى أن الظاهرة السابقة، ليست حكاية خاصة، أو قضية بعينها، وإنما ذلك من "عادة الشعراء"، مما يوحي بوجود صورة نمطية متكررة لمقتل بقر الوحش في المرثية والموعظة، ومقتل الكلاب في حال المديح، ولكنه لم يتصد لهذه الظاهرة بالبحث عن أصلها، وكيف استقرت في الشعر الجاهلي، ومن أين جاءت ؟

وقد تناول النقاد المحدثون الصورة التي استقرأها الجاحظ، على ضوء ما توافر من معطيات علمية ومكتشفات انثروبولوجية، ودراسات نفسية، وسنحاول تتبع أهم هذه المناقشات، لنعود بها إلى المعطى الجاحظي، وما يمكن أن يتوافق مع مقصد الجاحظ من خلال مرجعياته الثلاث، في كتابه (الحيوان)، والتي هي: أولا: إيراده الحيوان للاعتبار بقدرة الله، وثانيا: الإنسان هو الذي ينتج الدلالة، وثالثا: الدلالة هي الكشف عن انتظام مظاهر الكون.

---

[281]- مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو القعدة 1420هـ/ مارس 2000م، ص18.

[282]- الجاحظ، الحيوان، وضع حواشيه: باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، مج1، ج2، ص268. (أما بقية المواضع، فقد استخدمت في جميعها طبعة عبد السلام محمد هارون).

والمخطط التالي يلخص نص الجاحـــظ:

المرثية (أو الموعظة) ←—— القاتل هو: الكـــلاب ←—— المقتول هو: بقر الوحش.

المديـــــــح ←—— القاتل هو: بقر الوحش ←—— المقتول هو: الكـــلاب.

6-2-1-1- رأي الدكتور المطلبـــي:

درس الدكتور المطلبي صورة ثور الوحش وقصة وجودها، متتبعا لمظاهر عبادة الثور عند القدماء من الساميين، وتأثر عرب شبه الجزيرة بهم، مفسرا وجودها في الشعر الجاهلي بعلاقة الثور بالخصب والمطر، فهو يرى «أن صور الثور الوحشي إنما هي تطور لشعائر دينية قديمة تتصل بقدسية الثور وما كان يرمز إليه من الخصب والمطر» [283]، مما جعل منه إلها أعلى للشرق، لذلك يربط المطلبي فناءه وموته بالقدر وبالفناء البشري.

ولكن دراسة المطلبي تغفل عن جوانب كثيرة في قصة الثور، كشكل الثور ومظهره، وأفعاله، وتفسيرها، «وقد كان يمكن بمحاولة تفسير هذه العناصر وضمها إلى بعضها إثراء تفسير قصة ثور الوحش وتدعيم ربطها لا بطقوس الخصوبة فقط، بل بطقوس الأشجار وغيرها من الكواكب والظواهر الطبيعية» [284]، مما يثري دورة الحياة.

6-1-2- رأي الدكتور نصرت عبد الرحمن:

يرى الدكتور نصرت عبد الرحمن أن الشعر العربي القديم يصور حياة ميثيولوجية في تقاسيم الحياة والموت، مسندا إلى فكرة "كارل يونج" * عن اللاوعي الجماعي، والمعرفة القبلية، معتمدا في كل ذلك على عنصر المرأة، وما له من دلالات رمزية، وما يتسم به من قداسة في الديانة الوثنية، وفي وجدان الإنسان الجاهلي.

ولكنه يخفق في الربط بين الإطار النظري (اللاشعور الجمعي)، الذي اعتمــده في بحثه، وبين المنهج الذي اتبعه في دراسته؛ حيث إنه توقــف عند الديانــة الوثنية، مع أن «اللاوعي

283- عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص200.

284- المرجع نفسه، ص201.

*- تلميذ فرويد، حيث قال فرويد باللاشعور الفردي، وزاد عليه يونج باللاشعور الجمعي.

الجماعي لا يقف بالعرب عند مرحلة الوثنية، بل يرتد بما يحويه من حقائق ومعرفة قبلية إلى مراحل أكثر إيغالا وأقدم وجودا» [285]، من أن تقتصر على المرحلة الوثنية.

كذلك، قوله بالمعادل الفلكي «الذي يرى في صور الشاعر ورحيله معادلا لمنطق السماء عند الجاهليين يعد تفسيرا مقنعا» [286]؛ إذ إنه فسر رحلة الشاعر بكل عناصرها بأنا جاءت موازاة لمنطق السماء، لوجود أسماء مقابلة لعناصر الرحلة في كواكب ونجوم السماء، فيجهض بذلك الصورة بذه المقارنة، ما جعل دراسته تتسم –كما يرى محمد أحمد عبد الفتاح- بالانطباعية والذاتية في مواضع كثيرة.

6-2-1-3- رأي الدكتور علي البطل:

يدخل الدكتور علي البطل الموضوع من رؤية مخالفة لرؤية الدكتور المطلبي، التي اكتفت بدراسة صورة من صور الثور الوحشي، ومخالفة كذلك لرؤية الدكتور نصرت عبد الرحمن، التي اكتفت بمرحلة زمنية معينة؛ فرؤية علي البطل للشعر الجاهلي رؤية متكاملة «تتخذ من ارتباط نشأة الفن بالفكر الميثوديني، ومن قياس الهول في فكر أسلافنا على ما صار معروف لدينا عن الأمم القديمة، وسائل لتفسير أسطوري يوغل في صورة المرأة المعبودة، رمز الأمومة والخصوبة...» [287]، متتبعا صورتنا بالأمثلة الواقعية، محاولا إعادة تركيب أساطير من خلال ما ينتجه تفكيك الصورة الشعرية.

وعلى الرغم من ذلك التوغل والتقصي في أعماق الشعر القديم، لتقديم رؤية متكاملة، فإن «الدراسة لم تقف متأنية أمام بعض الصور النمطية –وإن لم تغفلها- مثل صورة الطلل والرحلة والسيل، هذا بالإضافة إلى أن دراسة النماذج العليا يحوطها الغموض، ولعله غموض المفهوم نفسه، لما فيه من نزعة ميتافيزيقية تحتاج عند التطبيق إلى الكثير من التأصيل العلمي» [288] الدقيق الذي يقف على الحقيقة العقلية.

285- المرجع السابق، ص155.

286- المرجع نفسه، ص201.

287- المرجع السابق، الصفحة ذاتا.

288- المرجع نفسه، ص202.

والمادة المعروفة حول الدراسات الكثيرة التي تناولت قول الجاحظ "ومن عادة الشعراء..."، لا تخرج كلها عن اتجاهين أساسيين: إما دراسة غرض من أغراض الشعر الجاهلي، وتتبع طقوس ممارسته، والصور الشعرية الموظفة في ذلك الغرض، وإما النظر إلى الشعر الجاهلي نظرة متكاملة في إطار مفهوم اللاشعور الجمعي لـ "كارل يونج"، مثلما فعل الدكتور مصطفى الشوري، والدكتور علي البطل.

وما ينبغي التنبه إليه، هو أن هذه المحاولات في مجملها ليست أشكالا تطورية، بل تمثل أشكالا نوعية، لثراء كل دراسة وإمكانية دعمها للدراسات الأخرى، فهي في مجملها بمثابة حلقة متكاملة الأطراف، متداخلة، تصب جميعها داخل إطار المنهج الأسطوري في مرحلة التوثيق، بعد مرحلة البدايات الراصدة مع الجاحظ.

6-2-1-4- مرجعيات الجاحظ في كتاب الحيوان وعلاقتها بنص بقر الوحش:

إن هدف الجاحظ من كتابه (كتاب الحيوان)، لا يقتصر على البحث في عالم الحيوان، كقضية مستقلة عن المعرفة الشاملة ككل، والمعرفة الاعتزالية بصفة خاصة؛ «بل إن المؤلف (الجاحظ) يتناول في كتابه الكون بجميع مظاهر الخلق فيه، ولكنه لا يستطيع إلا أن يتدرج في هذا الكون ومخلوقاته تدرجا ما، ليقوده هذا التدرج إلى الاعتبار بالكائنات على اختلاف درجاتا ووظائفها...» [289]، ويجعل الإنسان في أرفع درجات هذا الكون.

هذا التدرج في ترتيب وتنظيم الكون، يدور حول معنى الآية الكريمة: وَسَخَّرَ لَكُمْ مَّا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ جَمِيعًا... [290] بما في ذلك الحيوانات باختلاف أنواعها، ومنها الثور رمز القوة والخصب، كلها مسخرة للإنسان، لما يمتاز به من تمكين في الأرض بفضل خاصة العقل التي ميزه الله عز وجل با دون سائر المخلوقات.

---

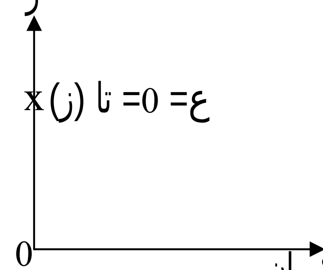
[289]- وديعه طه النجم، منقولات الجاحظ عن أرسطـو في كتاب الحيوان، منشورات معهد المخطوطات العربية، ط1، 1405هـ/ 1985م، الكويت، ص19.

[290]- سورة الجاثية، الآية 13.

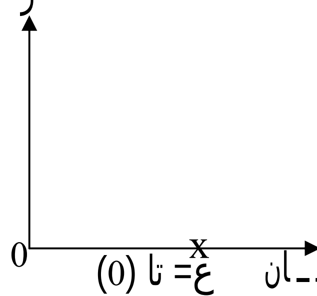
وبالعقـل يقلب الإنسان كل ما يصادفه في الحياة، وينظـر فيه، فيـنتج معرفته، و«الجاحظ قد حسم المسألة لصالح الإنسان بوصفه ينبوعا للمعرفة، وإنه لمن أجل ذلك استخدم اللغة أداة، فناب با عن نفسه ليعقلها، وناب با عن العالم ليدركه» [291]، فالإنسان هو الذي ينتج الدلالة عند الجاحظ، ويكوّن بذلك نقطة مركزية تنتظم حولها مظاهر الكون.

ولا يمكن لهذا النظام أن يتم إلا إذا كشفت عنه الدلالة التي أنتجها الإنسان، باعتبارها بنية لغوية تنتظم فيها ظواهر العالم، «وفي الواقع، فإن الإنسان يعيد اصطناع العالم ليعرفه، ويعيد اصطناع صورة نفسه وموقعه في العالم ليفهمه» [292]، وإنه بفهمه لنفسه وللعالم، وعلاقته بذا العالم يحقق التوازن الروحي والنفسي.

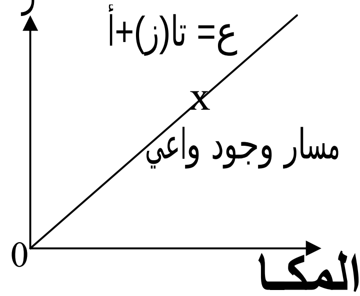
وبديهي أن تحقيق انتظام الكون في نفس الإنسان، لا يتأتى إلا ضمن دالة الزمان، كمحور تراتبي يتم على مستواه تحقيق الوجود، بما في ذلك الذات في إطارها المكاني، فالزمن هو المقبض الحاسم الذي بإدراكه عقلا وفكرا يتم إدراك وجودنا في الحياة، وكل فقد للزمن أو فقد لإدراكه يعتبر فقدا للذات، بل فقد للإحساس بالوجود ككل. ولتوضيح ذلك أكثر يمكن تلخيص العلاقة بين إدراك الزمان وتحقق الوجود المنتظم حسب المخططات التالية:



-1-



-2-



-3-

---

[291]- منذر عياشي، موضوع علم الدلالة من منظور فينومينولوجي، مجلة القافلة، مج43 ع6، جمادى الآخرة 1415هـ/ نوفمبر- ديسمبر 1994م، ص22.

[292]- منذر عياشي، موضوع علم الدلالة من منظور فينومينولوجي، مجلة القافلة، مج43 ع6، جمادى الآخرة 1415هـ/ نوفمبر- ديسمبر 1994م، ص22.

حيث: ع: يمثل إنسان واعي.

ز: يمثل الزمن الحاضر.

أ: الزمن الماضي + الزمن المستقبل.

فالشكل -1- يوضح أهمية وجود الإنسان الواعي (ع)، في عملية إدراك الزمان؛ حيث إن الزمان ممتد قبل وبعد الإنسان، ولكن الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي بإمكانه إعطـاء دلالة الزمان ومنحه قيمة حيوية، فنلاحظ في الشكل -1- عدم وجود إنسان (ع=0)، في الزمن (ز)، يكون سببا في عدم تحقق الوجود المكاني؛ لأن الزمن يؤول هو أيضا إلى القيمة صفر، ليس كقيمة عددية، ولكن كقيمة دلالية، وبتعبير أكثر بساطة فإن انتفاء الإنسان من الزمان، ينفي عنه أيضا العقل وبالتالي الإدراك والوعي، فلا يكون هناك فكر إنساني يمنح الزمان زخم الحياة، ويصبح الزمن على امتداده، لا مدركا لانتفاء مدركه.

والحالة معاكسة في الشكل -2-؛ حيث يمثل الشكل وجود إنسان غير مدرك للمعطى الزماني، فهو تائه لا يعي زمنه، وفي هذه الحالة، الصفر كقيمة عددية، يمثل نقطة انطلاق، وهي الحالة التي تنطبق على مرحلة الطفولة، حيث يكون الطفل في مرحلة تشكيل إدراكه عبر الزمان، وتنسحب هذه الحالة على كل مرحلة قلق وجودي وخوف من الزمان في فترات الإنسان؛ حيث تتحقق في هذه الحالة المعادلة: ع= تا(0)، فيؤول (ع) إلى الصفر، وتصير بذلك مطابقة للحالة السابقة، بتأكيدها على أهمية وجود الإنسان العاقل، ووجود الزمان لتحقيق الوعي بالوجود، فكلاهما وجد من أجل الآخر.

أما الشكل -3- فيمثل حالة التوازن، بفضل وجود إنسان واعي زمكانيا، مدرك للحظته الراهنة التي يعيشها، ولديه رؤية تاريخية عن ماضيه، وتصور لمستقبله وطموحاته وآماله، مما يسمح له بتفادي الخوف من الزمان كشبح موت، أو كامتلاك فقد، بل يرى في امتلاك الزمان امتلاكا للحياة وللوجود، بفضل وعي الحاضر والماضي والمستقبل في سيرورة الإنسانية الطويلة، التي يكون

الدين، بأشكاله المختلفة، أحد أهم أركان وعيها، قال عز وجل: وَسَخَّرَ لَكُمْ مَّا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ جَمِيعًا... [293].

فنجد عبر أطوار الإنسانية المختلفة، أن كل مرحلة انعدام دين معين، أو حياة روحية معينة، هي مرحلة شتات وضياع وتيه، يعيشها الإنسان قلقا باحثا في زوايا وجود عن ملجأ يحقق فيه ذاته، «وإن التجربة الإنسانية في العصر الجاهلي تمثل نمطا من أنماط التجربة الوجودية الطبيعية في مواجهة الكون والحياة، وفي التعبير عن الإنسان ومشكلته؛ حيث يتعرف الإنسان على نفسه وعالمه، من خلال جدل طبيعي مع ذاته ووجوده» [294]، ولاشك إذاك أن التجربة الجاهلية تتسم بالتلقائية والجرأة في آن واحد، لأنا لم تسبق بفلسفات وجودية من ناحية، ثم إنا جاءت كمخاض عسير لصراع وقلق وجودي أليم كان يعيشه الشاعر الجاهلي مع زمانه الذي سبب له الخوف والضياع.

ولاشك أن الجاحظ في كتابه الحيوان –على ما رأينا من مرجعيات ودوافع تأليفه إياه- لم يكن ليقول بنص: «من عادة الشعراء...» إلا وكان قد اطلع حقيقة وميدانيا على هذه العادة في الشعر الجاهلي على كثرته وزخمه، وكذلك لم يكن ليقول بذلك إلا وكان لمقتل بقر الوحش في المرثية لا المديح دلالة فكرية عميقة، وإن لم يتوقف عندها كثيرا، لأنا قد تكون في مفهوم الجاحظ واضحة لا تحتاج إلى شرح وتعليل.

وما هو جدير بالاهتمام في الموضوع، كأساس منهجي ننطلق منه هو أن «الصورة في شعر ما قبل الإسلام ليست كل نماذجها ذات جذور أسطورية؛ فمنها ما تضرب أصوله في الواقع ودقة الملاحظة، ومنها الذاتي، ومنها أيضا ما يمكن أن يعد ضربا من اللعب الخالي بعناصر أسطورية أو ذاتية» [295]، فليست كل صورة تذكر الحيوان هي إيماءة لأسطورة عبادة الحيوان، بل قد تكون من واقع الجاهلي وحياته العادية.

---

[293]- سورة الجاثية، الآية 13.

[294]- حسن عبد الجليل يوسف، الإنسان والزمان في العصر الجاهلي، دار الأنجلو العربي، القاهرة، مصر، ص9.

[295]- محمد أبو الـد علي البسيوني، اتجاه المعاصر في الشعر العربي القديم، الاتجاه الأسطوري، عرض وتقويم، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، ع22، 1423ه/ 2002م، الكويت، ص90.

ثم إن من القضايا التي صارت بديهية في المعطى الفكر الذي أنتجه الشعر الجاهلي، قضية القلق الوجودي، وهاجس الموت وصراع الزمان الذي كان الإنسان الجاهلي يعيشه في لاشعوره، وبسببه كابدت روحه آلم الضياع، وقاسى فكره وحشة الغربة.

وحيث إنه «تتأكد ضرورة البحث في خلفيات كل ظاهرة، عندما تأخذ هذه الظاهرة بعدا معتقداتيا يجعلها على كل لسان» [296]، كما هو الشأن في عادة قتل بقر الوحش في المرثية لا المديح، مع ما لمقام المرثية والموعظة من بعد معتقداتي حول الموت، وقهر الزمان. ولسنا هنا بصدد تكرار ما قدم من دراسات، حول الأبعاد الأسطورية لمقولة الجاحظ، ولكننا سنركز أكثر على ما أراده الجاحظ، لا على ما يكون قد قصد إليه الشاعر الجاهلي.

وقد سبق ورأينا في بداية الفصل الثاني، تقسيم الجاحظ الكون والوجود إلى العالم الكبر والعالم الصغير؛ حيث العالم الصغير سليل العالم الكبير، وهي الفلسفة الأولى والمبدأ الكبير الذي تنبثق عنه جل أفكار الجاحظ النقدية والاعتقادية.

ففكرة الجاحظ حول العالم الصغير سليل العالم الكبير، تقابل فكرة الوعي والكون؛ حيث إن الجاحظ يرشدنا إلى فهم الوجود ككل على أنه «عبارة عن دارة مغلقة ذات رحوين يدوران على بعضهما، رحاها الأول هو الكون ورحاها الثاني هو الوعي. وبدوران هذا على ذاك يظهر الوجود» [297]، وبزوال أحدهما يزول الآخر.

حيث إنه إذا افترضنا وجود الكون مع زوال الوعي، «تحول الكون إلى أنماط موجية احتمالية لعوالم متراكبة تنحو نحو الوجود، ولكنها لا تستطيع إنجاز هذه الخطوة منفردة» [298]، وهي النتيجة المتحققة في الشكل -1- السابق، حول علاقة الإنسان بالزمان.

كذلك «إذا زال الكون تلاشى الوعي لتلاشي موضوعه» [299]، الذي يعيه، فالوعي هو الذي ينغرس في صميم الكون (المادة) ليقدم صورة عن الذات، وموقعها في الكون، فالإنسان

---

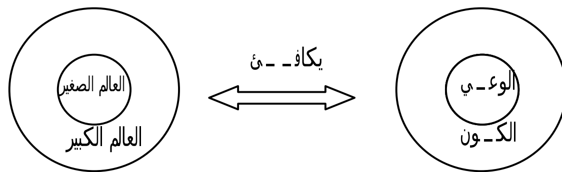
[296]- حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب، الجزائر، دط، ص331.

[297]- فراس سواح، بحث في ماهية الدين ومنشا الدافع الديني، دار علاء الدين، بيروت، لبنان، ط3، 1998، ص388.

[298]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

[299]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

ضروري لوجود الكون بمقدار ضرورة هذا الأخير لوجود الإنسان، «وهذا الشعور ليس شعورا وهميا بل إنه أكثر المشاعر الإنسانية حقيقة، كما أنه في حد ذاته ليس شعورا اصطناعيا، ناتجا عن إعمال فكر في طبيعة الكون والمادة وعلاقة الإنسان بما» [300]، والمخطط التالي يوضح هذه العلاقة:



وما عادة قتل بقر الوحش أو إحيائه إلا صورة لإعادة توازن ونظام الوجود، بتحقيــق انغماس الوعي في الكون من خلال صورة الموت والحياة، حيث يتجلى ضمنهما «التعالي الذي يكونه [العالم] وفي الوقت نفسه يكوننا فيه، وهذا ما يريده الناس وهذا هو ما تطلبه الروح» [301] الإنسانية عبر الأزمنة والأمكنة المختلفة.

وحيث إنه من أهم نتائج البحث الميثوديني، «وحدة التجربة الروحية للإنسان عبر الزمان واختلاف المكان، وأن كل دين ونظام ميثولوجي ليس إلا قطعة ملونة صغيرة في فسيفساء بديعة زاخرة بالأجزاء التي تبدو مستقلة عن قرب، متوحدة عن بعد» [302]، فإن الإنسان الجاهلي كذلك داخل في هذه الوحدة، بقطعة فيسفسائية خاصة به، أثناء بحثه عن رمز علوي متسامي.

ولكن الجاحظ لم يوضح هذه القطعة الفيسفسائية، ولم يذكر ألوانا، مما يفسح المجال، لتعدد التأويــلات وتنوعها، فإضافة إلى الأبعاد الأسطورية التي عرضها عــدة نقاد –كما رأينا سابقا- يمكن إضافة بعد آخر هو البعد الواقعي، لما للثور من علاقة واقعية وحميمية بالإنسان الجاهلي في مقامه ورحيله، والشاعر الجاهلي عندما يرى منظر بقر الوحش على ضخامته وقوته يصارع الموت يسقط تلك المشاعر الأليمة على نفسه.

---

[300]- جوزيف كامبل، قوة الأسطورة، تر: حسن صقر، ميساء صقر، دار الكلمة، دمشق، سوريا، ط1، 1999، ص189.

[301]- المرجع نفسه، ص82.

[302]- فراس سواح، لغز عشتار، ص10.

وفي المقابل فإنه في المديح يكون بقر الوحش هو القاتل، بينما تموت الكلاب، وهو أمر يفرح له الجاهلي، على اعتبار ضعف الكلاب، مع ضخامة وقوة بقر الوحش. وما رفض الجاهلي موت بقر الوحش ورثائه، بل تفضيله موت الكلاب مع حياة بقر الوحش، على موت بقر الوحش وحياة الكلاب، رغم علاقة الوفاء بينه وبين الكلاب، إلا صورة حية لرفضه موته هو أيضا، إنه إعلان عن التمسك بالحياة والخوف من الموت.

فالجاهلي يبرر طموحه في الحياة، وبقاء الأقوى من خلال لوحة فنية هي حياة بقر الوحش في مقابل موت الكلاب، و«لقد كان اختلاف الآلهة والأبطال وكل أشكال الكائنات الفوبشرية، على هامش الكائن الإنساني دونه، كان يشكل المقدمة النفسية لتبرير طموحات الأنا وسيادة الفرد، فالحرية التي كان يعترف بها لإله ما ضد آلهة أخرى ينتهي الفرد بإعطائها لنفسه، ضد القوانين، ضد التقاليد...» [303]، فالجاحظ بإراده لصورتي الموت والحياة مع إمكانية موت الطرف القوي (بقر الوحش)، هو بصدد التأكيد على فكرة التوحيد، وبحث الإنسان الجاهلي عن مثل أعلى أقوى من كل قوى الطبيعة، بوسعه ترتيب العالم.

إنه القلق الوجودي، الذي ينفس عنه الشاعر الجاهلي بهذا الاحتواء الأدبي في شكل لوحة فنية، مفعمة بالصراع من أجل البقاء؛ إنها وقفة استقرائية للزمان والطبيعة، يقف خلالها الشاعر الجاهلي البسيط في حياته، والكبير في آماله وطموحاته متألما وآملا في آن واحد يخوض فيه الطموح المحفز إلى المعرفة، كجزء مكمل لشرط الحياة نفسها، متمثلا حقيقة قوة خفية لا يعلمها ولكنه يعيها جيدا.

كان ذلك عرضا لما وقع بين أيدينا، من دراسات حول النقد التطبيقي عند الجاحظ، من خلال خمس قضايا نقدية أساسية في كل نقد عملي، ووقفة مع منهج تطبيقي، كان الجاحظ أول من رصد له، وهو المنهج الأسطوري، وكانت البداية مع كبرى القضايا في النقد التطبيقي، وهي قضية السرقات الأدبية؛ حيث رأينا أن الجاحظ لا يسرف في القول بالسرقات، بل إنه يتفادى

---

[303]- فريديريك نتشه، العلم المرح، تر: حسان برقية، محمد الناجي، إفرقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000، ص140.

ذلك كلما سنح المقام، وفي المقابل يؤكد الجاحظ على مبدأ التواصل بين الأجيال وبين الشعراء، وأخذ بعضهم عن بعض.

وكانت قضية الموازنات الشعرية هي ثاني أهم القضايا النقدية؛ حيث وجدنا الجاحظ يقدمها في شكل مباراة بين مجموعة من الشعراء، تناولوا معنى واحدا؛ حيث يفاظل بينهم من حيث جودة الصياغة، وقوة التأثير، وصحة المعنى ليرتبهم من خلال تفوقهم في تلك العناصر من الجودة الفنية، قائلا: إن المعنى الفلان قد غلب عليه فلان، أو أجاد فيه الشاعر الفلاني.

ومن قضية الموازنات تنبثق قضيتان جزئيتان، هما صحة المعنى الشعر وشروطه، وخطأ المعنى الشعري وأسبابه؛ حيث عدد الجاحظ أسباب الخطأ في المعنى الشعري في: الحمق، والغلو، وفساد العقيدة، أما صحة المعنى الشعري فلها شرطان هما: وقع الشعر وقوته، ومدى قدرة الشاعر على الإتيان بصورة فنية فريدة ومتكاملة. ويكون بذلك مقياس صحة أو فساد المعنى الشعري، كغيره من القضايا متعلقا بمقياس الـ ـجودة الفنية الذي يخصه الجاحظ في نصه المشهور: «وإنما الشأن في الصياغة وإقامة الوزن وتخير اللفـ ـظ...».

وفي الأخير، تتبعنا مقولة الجاحظ الشهيرة «ومن عادة الشعراء...» والتي اعتبرت البدايات الراصدة للمنهج الأسطوري في النقد العربي، مستعرضين أهم وأبرز الآراء النقدية في تأويلها أسطوريا، لنعقد في الأخير لقاء بين مرجعيات الجاحظ في كتاب الحيوان ودوافعه وأهدافه من تأليفه إياه، وبين ما لصورة قتل بقر الوحش أو إحيائه من أبعاد واقعية متعلقة بحياة الشاعر الجاهلي، أو أبعاد عقائدية تنفّس عنه صراعه وقلقه الوجودي.

الخاتمة

يمكن إيجاز ما حققه البحث في دراسته للنقد التطبيقي عند الجاحظ من خلال كتاب الحيوان فيما يلي:

1- عرض البحث الأصول العامة للنقد عامة، والنقد التطبيقي خاصة، من خلال مفاهيم ثلاثة هي: الاعتزال، وعلم الكلام، والنقد، وهي المفاهيم الأساسية التي على ضوئها يتضح مفهوم النقد التطبيقي؛ لأن المنهجية العلمية في دراسة الإعجاز القرآني، هي التي فتحت الـال أمام النقاد للعودة إلى الأدب القديم واستقرائه.

وعرض البحث للعلاقة التأسيسية بين علم الكلام ومذهب الاعتزال، وما كان للمناقشات الكلامية من دور أساسي في إثراء الساحة النقدية، في مجال الأدب؛ وذلك من خلال الربط بين مناقشات في إعجاز القرآن، وما يقابل ذلك من جماليات في الشعر، بفضل إعمال العقل، وحرية الفكر، التي طالما كانت مبدءا أساسيا في الفكر الاعتزالي.

وتناول البحث كذلك مفهوم النقد النظري على أنه جملة القواعد التي تحكم الإبداع وتوجهه، وهو أيضا ما قد يتمخض عن تطبيق النظريات النقدية على النصوص، بمعنى أن الإبداع هو الذي يقنن لنفسه بنفسه، بالدرجة الأولى، ويكون النقد التطبيقي إذاك ذا أهمية في إنتاج قواعد جديدة، إضافة إلى تطبيق قواعد سابقة للحكم على الإبداع، وتكون العلاقة [إذاك] بين النقد النظري والنقد التطبيقي علاقة تكامل وتأسيس.

2- وتناول البحث مفهوم النقد التطبيقي في النقد العربي القديم، انطلاقا من التأسيس في شكل قضية السرقات الأدبية، كتأصيل للممارسة العملية للنقد العربي، ثم عرض لأهم خاصيتين في النقد التطبيقي العربي القديم، وهما: خاصية النظرة الجزئية إلى البيت، أو الأبيات الشعرية، وخاصية تعدد أشكال وصور هذا النقد، كنقد بيت شعري، أو نقد منهج القصيدة، أو نقد موضوعها، وهما خاصيتان تلخصان الأشكال والكيفيات التي كان يتم بـا النقد التطبيقي العربي القديم.

وتناول ثلاث نماذج تطبيقية للنقد عند عبد القاهر الجرجاني، الذي مثل ويمثل ذروة ازدهار النقد التطبيقي العربي القديم، بجمعه بين الاتجاه البلاغي والاتجاه الأسلوبي في النقد، فكان صورة

للنقد التطبيقي العربي الأصيل، من خلال ما اتسمت به نماذجه النقدية رغم بساطتها من عمق في التحليل ودقة في التعليل، وبلاغة في النقد، بل إن نقد عبد القاهر الجرجاني قد تفوق في أكثر من موضع على النقد الغربي الحديث، في توظيف المصطلحات النقدية وتوليدها.

كما عرض أيضا للنقد التطبيقي الحديث، منطلقا من النقد الغربي -حيث كان العقل العربي يعيش فترة غيبوبة- وذلك من خلال المخبر الذي أنجزه إيفور آرمسترونغ ريتشاردز مع طلبته، انطلاقا من نظريته في التوصيل المزدوج، والفن كقوة توازن، حيث أسس رتشاردز للنقد التطبيقي الحديث، في عودة جريئة إلى النص، معتمدا على علم نفس اللغة، وما تختزنه الكلمات من طاقة دلالية.

أما النقد العربي التطبيقي، فقد كان منذ القرن الثامن عشر الميلادي، تابعا، ومتؤثرا، وآخذا عن النقد الغربي، ومن ذلك الانبهار الشديد بالتفكيكية كآلية هدم وإعادة بناء دلالية النصوص ضمن إطارها الثقافي، حيث يتوقف نجاح العملية على حذق الناقد في توظيف المناهج الغربية لتحليل نصوص عربية، مثلما فعلت يمنى العيد، في تفكيك وإعادة بناء التركيب: دمي المعلب، حيث نجحت في الإفادة من منهج غربي لإثراء الثقافة العربة بطريقة فنية ذكية.

3- تناول البحث أهم القضايا النقدية التي نظّر لها الجاحظ، انطلاقا من قضية اللفظ والمعنى، ثم قضية الدلالات الخمس، وصولا إلى قضية الصوت وما اعطاها الجاحظ من دلالة لغوية وفيزيائية سابقة لزمانا، مرورا بقضية الالغاز وقضية التأويل الالغازي، وقضية التواصل التاريخي، بين الأجيال وضرورته، ثم قضية صعوبة ترجمة الشعر؛ حيث أكد الجاحظ ضرورة أخذ الجيل الجديد عن الجيل القديم، وأوضح خطر وصعوبة دور المترجم لأنه ينقل من ثقافة إلى ثقافة مختلفة.

وعرض البحث كل هذه النظريات في إطار مفهوم المثل، الذي هو مجموعة القواعد التي تحكم نماذج متعددة، فالمثل عند الجاحظ يقابل النظرية، في حين يقابل الشاهد التطبيق، في إطار مبدأ فلسفي وفكري كبير عند الجاحظ، هو مبدأ العالم الصغير سليل العالم الكبير، حيث يكون الشاهد سليل المثل.

4- درس البحث النقد التطبيقي عند الجاحظ في كتابه الحيوان، ضمن خمس قضايا أساسية، وكانت البداية مع قضية السرقات الأدبية؛ حيث عرض تحفظ الجاحظ في القول

بالسرقات الأدبية، وتفضيله مصطلح الأخذ والحذو. ثم عرض لقضية الموازنات الشعرية التي طرحها الجاحظ في شكل مباراة بين مجموعة من الشعراء يتنافسون في إجادة معنى واحد.

كما عرض لقضيتين متقابلتين هما: صحة وفساد المعنى الشعري في رأي الجاحظ، الذي وضع لصحة المعنى الشعري شروطا هي عناصر الجودة الفنية، التي يلخصهـا قوله: «وإنما الشأن في الصياغة وأقامة الوزن وتخير اللفظ». وجعل لخطأ المعنى الشعري وفساده أسبابا ثلاثة هي: الحمق، والغلو، وفساد العقيدة. كما عرض البحث مثالا عن الروح العلمية والعملية عند الجاحظ في تقصيه لمعنى بيت شعري لم يفهمه، بتوجهه إلى المنبع الأول المتعلق بمعرفة ذلك البيت الشعري وهو الحداد.

وشمل البحث ضمن دراسته للنقد التطبيقي عند الجاحظ، قضية المنهج الأسطوري من خلال مقولة الجاحظ حول الثور الوحشي، التي اعتبرها النقاد مرحلة البدايات الراصدة للنقد الأسطوري في النقد العربي؛ حيث عرض البحث قراءة الأستاذ المطلبي الذي ركز على توثيق ظاهرة عبادة الثور الوحشي في الشرق، وقراءة الأستاذ نصرت عبد الرحمن التي توقفت عند المرحلة الوثنية، وعرض أيضا قراءة الأستاذ علي البطل، التي كانت أبرز دراسة للصورة في شعر ماقبل الإسلام، بتقديمها رؤية متكاملة للشعر الجاهلي، جامعة بين أبعاد الصورة الفنية وطبيعتها من جهة، وبين التوثيق والتأصيل الكامل للنمو الميثوديني والكشوف الأثرية من جهة ثانية.

وقد انتهى البحث إلى الربط بين مرجعيات الجاحظ في كتاب الحيوان، وبين مقولته حول الثور الوحشي، حيث إن الجاحظ يرى العالم وحدة واحدة مترابطة، يمثل الإنسان فيها أسمى وأعلى مرتبة، والحيوان يمثل نموذج اعتبار على وحدانية الله؛ وبذلك لا يبعد أن تكون مقولة الجاحظ حول مقتل بقر الوحش ذات بعد ديني بالنسبة إلى الجاحظ، وذات بعد ميثوديني وواقعي بالنسبة للشاعر الجاهلي في صياغته لتجربة الوجودية، وبحثه عن قوة عليا يستكين إليها.

والأكيد أن هذه النتائج ليست هي القول الفصل في موضوع النقد التطبيقي عند الجاحظ، بل ما هي إلا بوابة لأفق رحب وخصب، ينتظر المزيد من التنقيب والتعقيب، بل إن البحث يثير إشكالات جديدة حول ضرورة وجود نظرية فلسفية جمالية، تسمح أولا بالفصل بين النقد النظري والنقد التطبيقي، ليس فصل خصام، بل فصل إبداع يسمح بمحاصرة وتطويق كلا شطري

النقد لتقييم مساره، هذا من جهة، ومن جهة ثانية تسمح النظرية الفلسفية الجمالية بالإفادة أولا من إنتاج الثقافة العربية عبر أزمانا المختلفة، وثانيا تسمح بإفادة الثقافة والنقد العربيين من الثقافت الأجنبية، مع محافظتها على خصائصها ومقوماتا.

قائمة المصادر والمراجع

أولا- المصــادر:

- القرآن الكريم برواية ورش.
1- الإيجي، التوافق، طبعة استانبول، 1286هـ.
2- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط3، دت.
3- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ط2، 1421هـ/2000م، ج1.
4- الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1388هـ/ 1969م.
5- الجاحظ، الحيوان، وضع حواشيه: باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ/ 1998، مج1، ج2.
6- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعلق وتنقيح: د/ محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، 1993، مج1، ج1.
7- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، صححها وعلق عليها: محمد رشيد رضا، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، مصر، ط6، 1959.
8- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد عبده ومحمد الشنقيطي، تصحيح وتعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة، بيروت، لبنان، 1978.
9- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982.

ثانيا- المراجــع:

10- أحمد أمين، فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط11، 1975.
11-أحمد محمود صبحي، في علم الكلام، دار النهضة العربية، بيروت، ط5، 1985، ج1.
12- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، الأصول، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ج1.
13- بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، القاهرة، مصر، 1963.

14-بسام قطوس، استراتيـجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 1998.
15- بلقاسم الغالي، الجانب الاعتزالي عند الجاحظ، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط 1، 1999.
16- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مطابع الهداية، البراجيل، الجيزة، مصر، عـين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1994.
17- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، القاهرة، مصر، ط4، 1990.
18- الجلنيد، ابن تيمية وموقفه من التأويل، منشورات المكتبة العصرية، لبنان.
19- جوزيف كامبل، قوة الأسطورة، تر: حسن صقر، ميساء صقر، دار الكلمة، دمشق، سوريا، ط1، 1999.
20- حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب، الجزائر، دط.
21- حسن إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ط7، 1964.
22- حسن عبد الجليل يوسف، الإنسان والزمان في العصر الجاهلي، دار الأنجلو العربي، القاهرة، مصر.
23- خرستيو نجم، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، فصول في تحليل الفكر والأدب والفن، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
24- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، جمادى الآخرة، 1407هـ/ فبراير- شباط،1987.
25- سامي مكي العاني، عبد الوهاب محمد علي العدواني، المكتبة، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، العراق، دار الكتب، الموصل، 1979.
26- ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدراسه الحديثة، تر: إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1978، ج2.

27- ستيفين أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط12، 1997.
28- صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة، الجزائر، 2002.
29- صموئيل عبد الشُّهيد، الروح العلمية عند الجاحظ في كتاب الحيوان، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، 1975.
30- طائفة من النقاد، مختارات من النقد الأنجلو أمريكي الجديد، تر: ماهر شفيق فريد، المركز المصري العربي، مصر، 2000.
31- طه مصطفى أبو كريشة، النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1997.
32- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
33- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001.
34- عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
35- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنوية إلى التشريحية، دار سعادة الصباح، الكويت، 1984.
36- عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2002.
37- عمار جيدل، مدخل إلى دراسة الفرق الإسلامية، سلسلة دراسات الفرق الإسلامية، دار البلاغ، الجزائر، ط1، 2002.
38- عمر أوكان، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001.
39- فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس جمادى الأولى 1424هـ / 2002م.

40- فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي، النقد والناقد، دراسة نقدية تحليلية، منشأة معارف الإسكندرية، 1985.
41- فراس سواح، بحث في ماهية الدين ومنشا الدافع الديني، دار علاء الدين، بيروت، لبنان، ط3، 1998.

42- فراس سواح، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسـطورة، دار علاء الدين، بيروت، لبنان، ط6، 1996.
43- فريديريك نتشه، العلم المرح، تر: حسان برقية، محمد الناجي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000.
44- كارلوني وفيللو، تطور النقد الأدبي في العصر الحديث، تر: جورج سعد يونس، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دت.
45- محمد بن عبد الغني المصري، نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1987.
46- محمد جمال باروت، الجاحظ "مؤسس البيان العربي"، دمشق، سوريا، ط1، 2001.
47- محـمد الديداوي، الترجمة والتعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
48- محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربية، بيروت، دت.
49- محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية في التراث العربي وفي الدراسات الحديثة، سلسلة أهل الحكمة، دار الحـكمة، الجزائر، 2001.
50- محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
51- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

52- محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1958.
53- محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، والدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
54- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة.
55- مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو القعدة 1420هـ/ مارس 2000م.
56- منجي الشملي، الفكر والأدب في ضوء التنظير والنقد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1985.
57- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط2، 2000.
58- ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
59- ناصر بن عبد الكريم العقل، مقدمات في الأهواء والافتراق والبدع، دار الوطن، ط3، 1417هـ.
60- نايف معروف، الإنسان والعقل للدكتور، سبيرد الرشال، بيروت، ط1، 1995.
61- وديعه طه النجم، منقولات الجاحظ عن أرسطو في كتاب الحيوان، منشورات معهد المخطوطات العربية، ط1، 1405هـ/ 1985م، الكويت.
62- وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، دار الثقافة، الدوحة، قطر، 1985.
63- يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، شباط، 1985.

ثالثا- المجلات:

64- أبو عمران الشيخ، "مشكلة الحرية الإنسانية في فلسفة المعتزلة"، رسالة لنيل دكتوراه دولة، الجزائر، (ملخص)، ضمن مجلة الأصالة، ع 38، السنة الخامـسة، شوال 1396هـ/ أكتوبر 1976م، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر.
65- إدريس هاني، العرب والتفكيك، آية مسافة ؟!، مجلة الكلمـة، مؤسسة الفلاح، بيروت، لبنان، ع13، السنة الثالـثة، خريف1417هـ/1996م.
66- حسيني علي محمد، التجربـة الجمالية بين الفن والتذوق والنقد، مجلة القافلة، شركة أرامكو السعودية، السعودية، ع2، مج43، جويلية/ أوت، 1994.
67- سامح الموجي، قراءة النقد الأدبي عند جابر عصفور، مجلة أدب ونقد، ع215، يوليو 2003، القاهرة، مصر.
68- عبد الحق الأبيض، "قضايا النظرية والمنهج في الخطاب النقدي"، ندوة الآداب، مجلة الآداب، ، دار الآداب، بيروت، لبنان، ع3 و4، آذار (مارس)، نيسان (أبريل)، 1998.
69- عبد الملك مرتاض، اللغة والمعنى، مجلة القافلة، شركة أرامكو السعودية، السعودية، مج 44، ع 7، رجب 1416هـ/ نوفمبر، ديسمبر 1995.
70- عبد الواحد علواني، الخطاب والنقد بين الوصاية والتواصل، مجلة الكلمة، مؤسسة الفلاح، بيروت، لبنان، ع22، السنة السادسة، 1420هـ/ 1999م.
71- علي خميس، استراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلـة، جريدة الوطن، 2 ديسمبر 2003، قطر.
72- عمار زعموش، مفهوم النقد الأدبي في نظر الجزائريين، مجلة عالم الفكر، ع2، مج30، أكتوبر/ ديسمبر، 2001، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
73- محمد أبو المجد علي البسيوني، اتجاه معاصر في الشعر العربي القديم، الاتجاه الأسطوري، عرض وتقويم، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، ع22، 1423هـ/ 2002م، الكويت.
74- محمد جمعة بادي وعباس عطية علي، اللفظ والمعنى عند الجاحظ، مجلة القافلة، شركة أرامكو السعودية، السعودية، مج 43، ع 10، شوال 1415هـ/ مارس 1995م.

75- محمد الدميني، القافلة تحاور الدكتور صلاح فضل، مجلة القافلة، شركة أرامكو السعودية، السعودية، ع12، مج44، ذو الحجة 1416هـ، أفريل/ ماي، 1996.
76- منذر عياشي، موضوع علم الدلالة من منظور فينومينولوجي، مجلة القافلة، شركة أرامكو السعودية، السعودية، مج43،ع6، جمادى الآخرة 1415هـ/ نوفمبر- ديسمبر 1994م.
77- ميشال فوكو، استراتيجيا الخطاب: تفكيك الميتافيزيقا، نشوة دريدا، مجلة كتابات معاصرة، مج10، ع37، آيار/ حزيران 1999، بيروت، لبنان.
78- هـاني إدريس، "نقد الأنثروبـولوجيا والتـمركز الأوروبي حالة إفريقـيا"، مجلة الكلمة، ع2، السـنة الأولى، 1414 هـ/ 1994م.

رابعا- القوامــيس:

79- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994.
80- الجوهري، الصحاح في اللغة والعلوم، تقديم: عبد الله العلايلي، دار الحضارة العربية، بيروت، ط1، 1974، مـج2.
81- الزمخشري، أساس البلاغة، قاموس عربي عربي، راجعه وقدم له: أ. إبراهيم قلاتي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 1998.
82- الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، ط5، 1996.

خامسا- الموسوعــات:

83- طيب تيزيني، الموسوعة الـسياسية العالمية، من التراث إلى الثورة، دار الـجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ج25.
84- نقولا ناهض، الموسوعة عربية عالمية، استرن، بيبليشر، قبرص، مج1، 1998.

سادسـا- الرسائــل:

85- أحمد رحماني، النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في النقد الأدبي القديم، معهد اللغة العربية وآدابا، جامعة قسنطينة، الجزائر، 1987.

سابعــا- المراجع الأجنبيــة:

86-Marri Helene Drivaud, Le robert collège, Le robert, 1997.
87-C.[ot]. E[s] – Quellet, Dictionnaire Encyclopédique (Quellet), 1990.
88-Joyce M. Hawkins, John Weston, Julia c. swannel, AL – MUHIT (Oxford study dictionary), English- Arabic, academea, Beirut, Lebanon, 1994.

فهرس الموضوعات